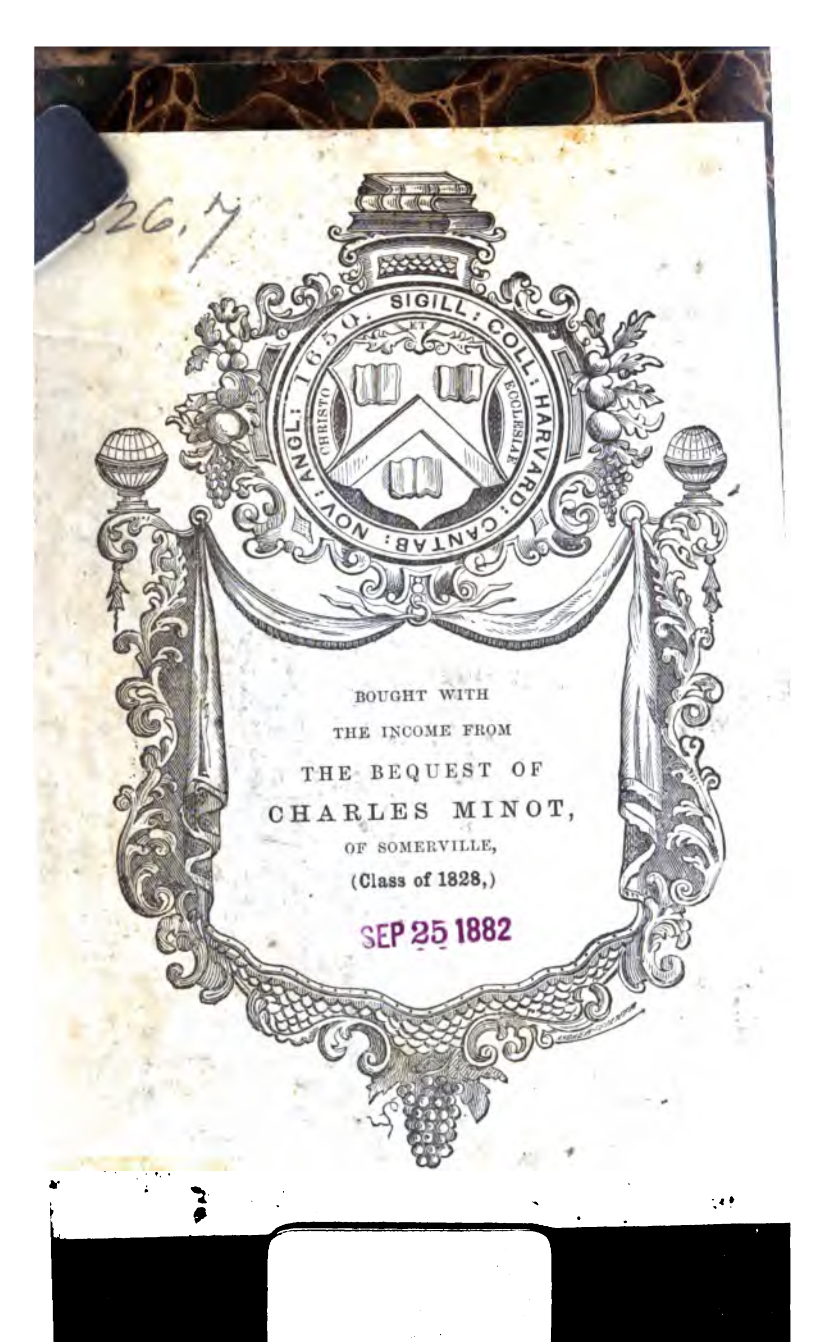
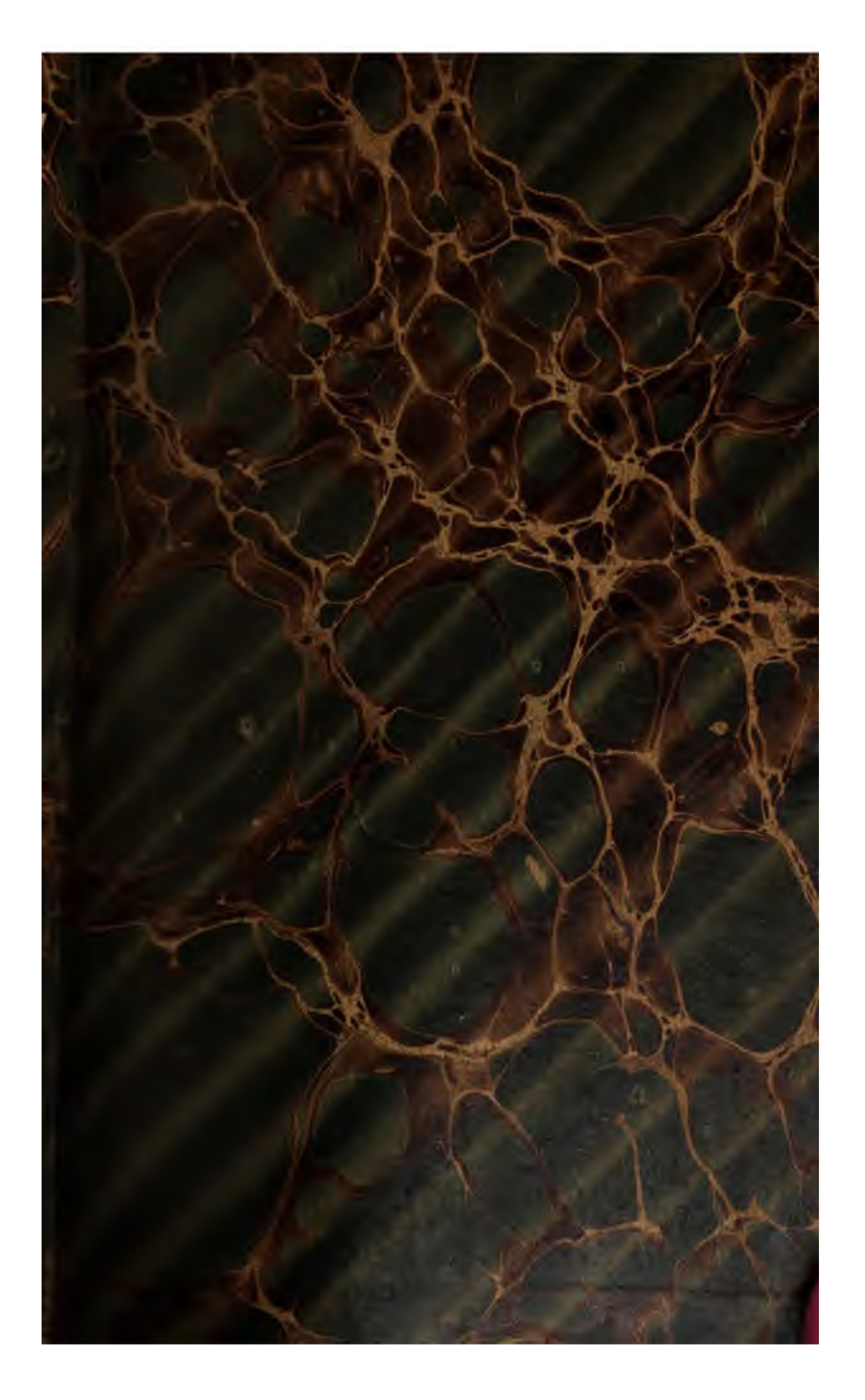
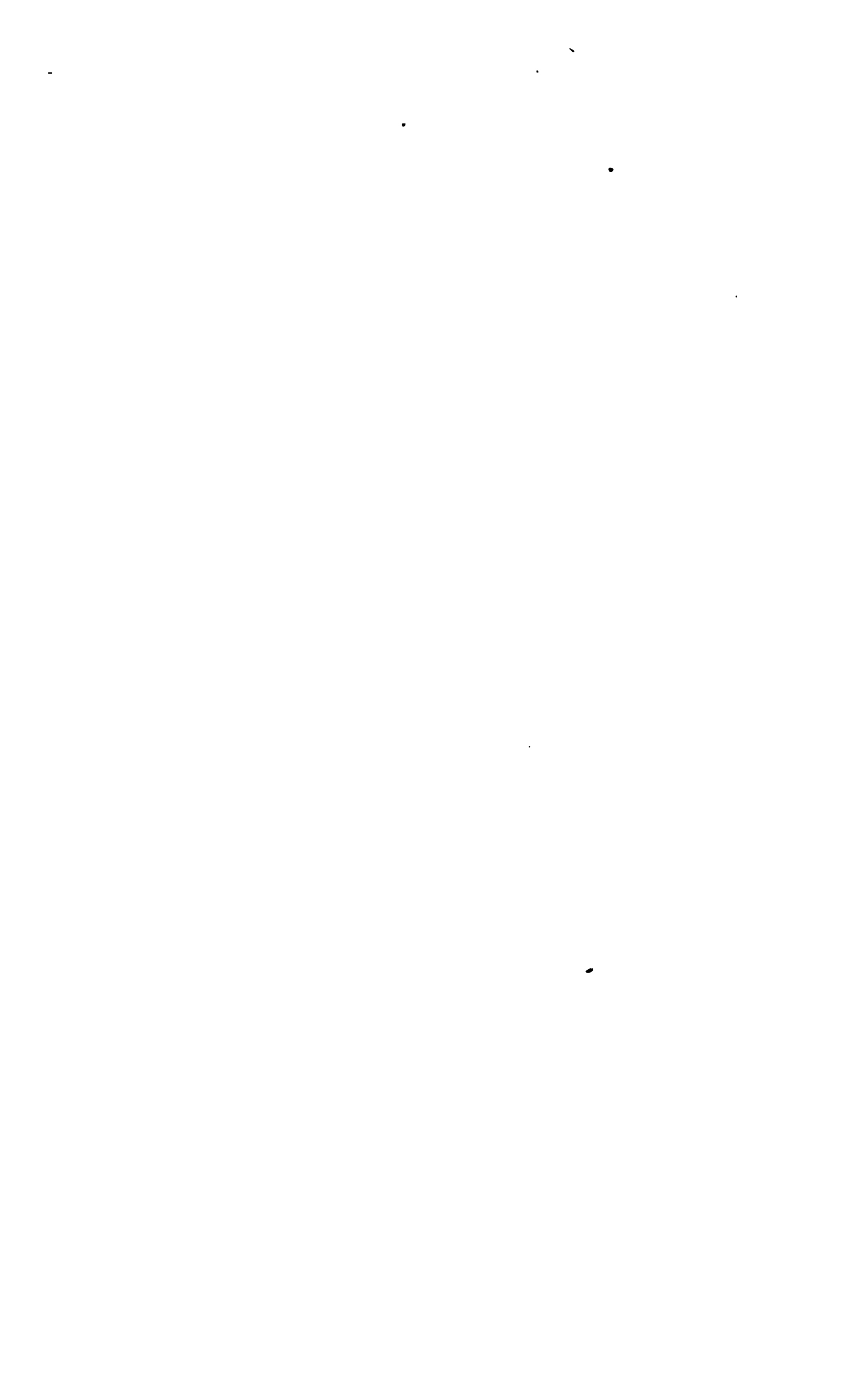
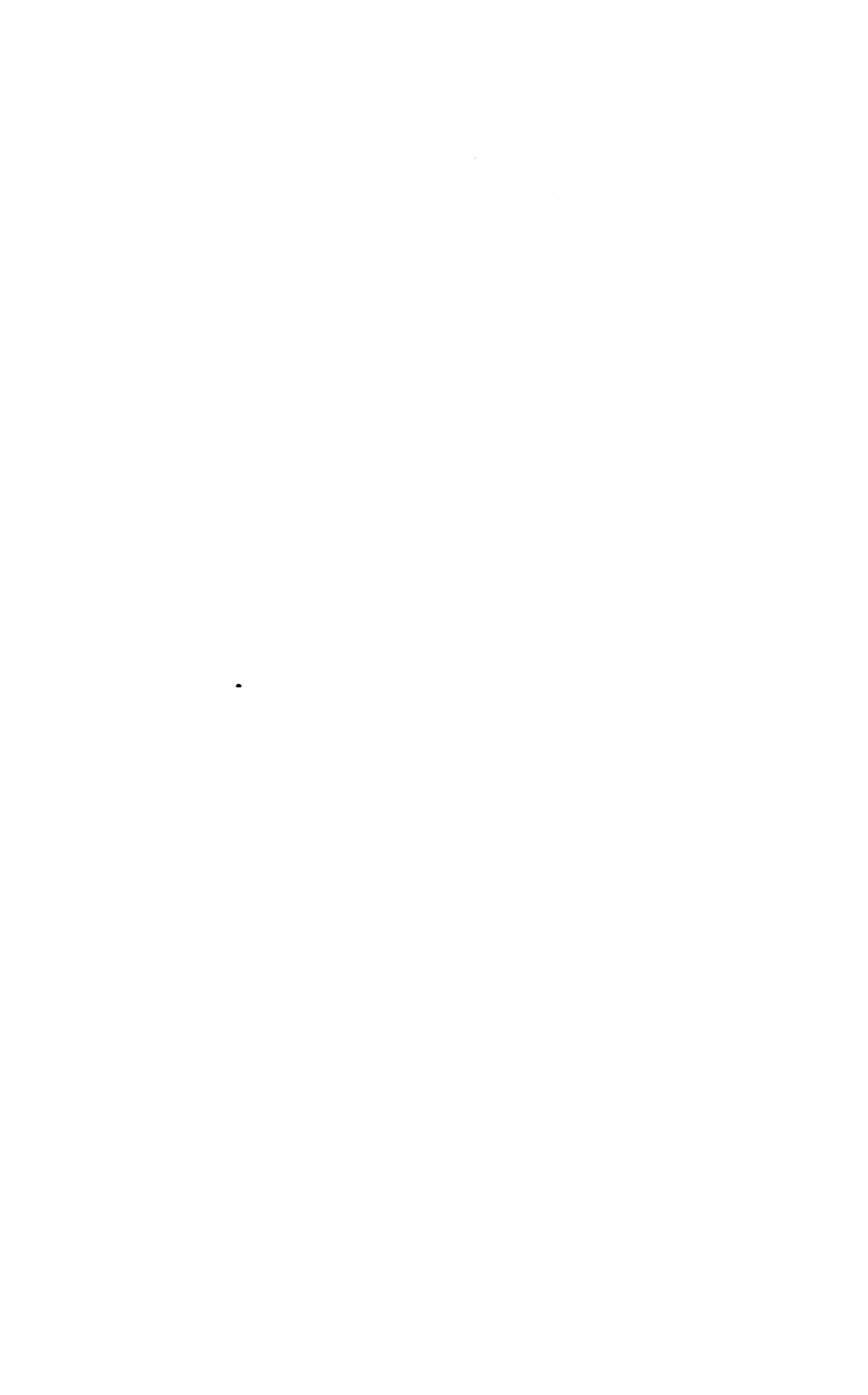



SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO
ET
ECCLESIAE



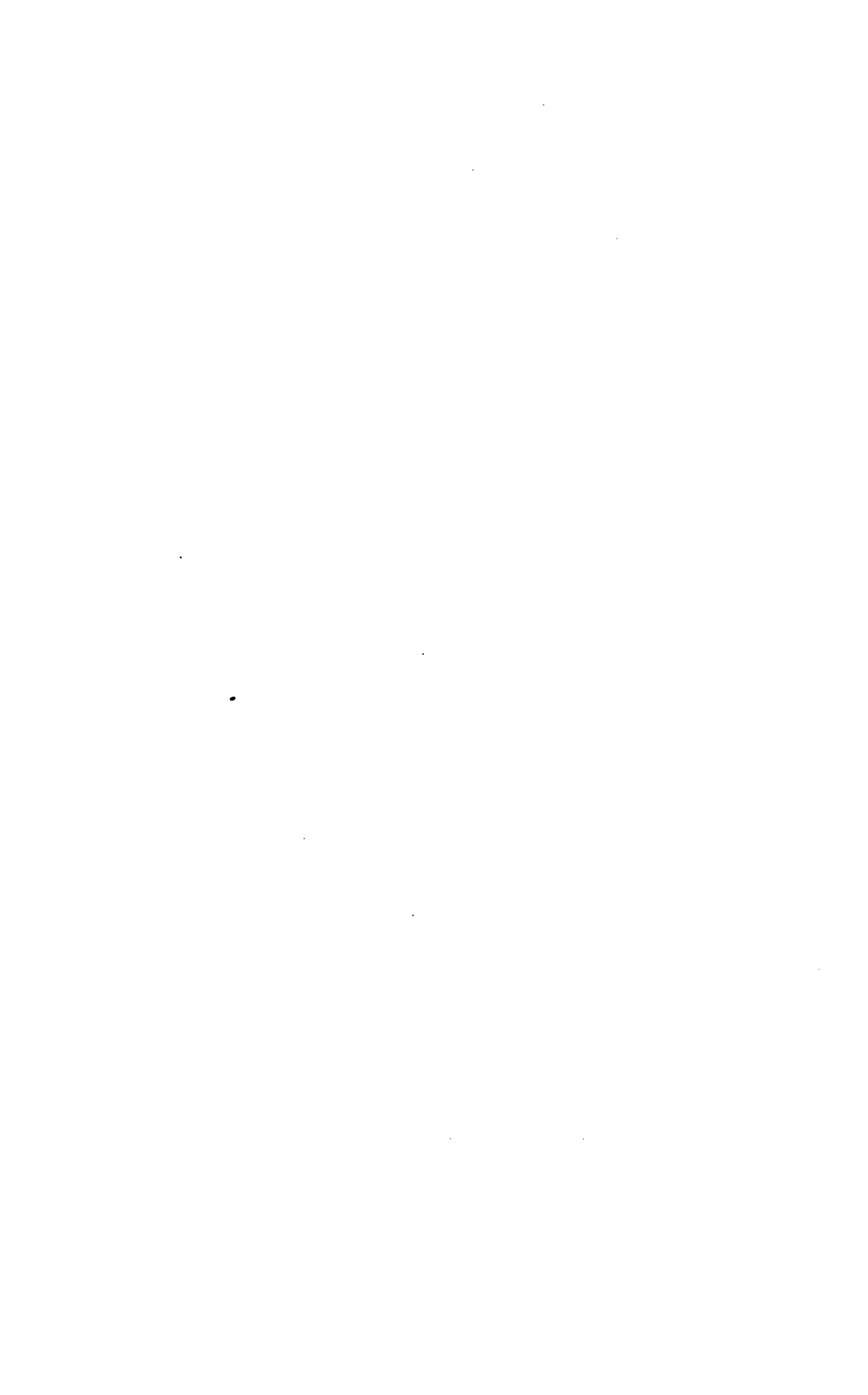




COLLECTION MICHEL LÉVY

ŒUVRES COMPLÈTES

D'ALEXANDRE DUMAS



COLLECTION MICHEL LÉVY

ŒUVRES COMPLÈTES

D'ALEXANDRE DUMAS

ŒUVRES COMPLÈTES

D'ALEXANDRE DUMAS

PARUES DANS LA COLLECTION MICHEL LÉVY

Titre	Vol.
AMAURY	1
ANGE PITOU	2
L'ARABIE HEUREUSE	3
ASCANIO	2
AVENTURES DE JOHN DAVYS	2
LES BALEINIERS	2
LE BATARD DE MAULÉON	3
BLACK	1
LA BOUILLIE DE LA COMTESSE BERTHE	1
LA BOULE DE NEIGE	1
BRIC-A-BRAC	2
UN CADET DE FAMILLE	3
LE CAPITAINE PAMPHILE	1
LE CAPITAINE PAUL	1
LE CAPITAINE RICHARD	1
CATHERINE BLUM	1
CAUSERIES	2
CÉCILE	1
CHARLES LE TÉMÉRAIRE	2
LE CHASSEUR DE SAUVAGINE	1
LE CHATEAU D'EPPSTEIN	2
LE CHEVALIER D'HARMENTAL	3
LE CHEVALIER DE MAISON-ROUGE	2
LE COLLIER DE LA REINE	3
LE COMTE DE MONTE-CRISTO	6
LA COMTESSE DE CHARNY	6
LA COMTESSE DE SALISBURY	2
CONSCIENCE L'INNOCENT	2
LA DAME DE MONSOREAU	3
LES DEUX DIANE	3
DIEU DISPOSE	2
LES DRAMES DE LA MER	1
LA FEMME AU COLLIER DE VELOURS	1
FERNANDE	1
UNE FILLE DU RÉGENT	1
LES FRÈRES CORSES	1
GABRIEL LAMBERT	1
GAULE ET FRANCE	1
GEORGES	1
UN GIL BLAS EN CALIFORNIE	1
LA GUERRE DES FEMMES	2
HISTOIRE D'UN CASSE-NOISETTE	1
L'HOROSCOPE	1
IMPRESSIONS DE VOYAGE.	
— SUISSE	3
— LE VÉLOCE	1
— QUINZE JOURS AU SINAÏ	1
— DE PARIS A CADIX	2
— UNE ANNÉE A FLORENCE	1
— LES BORDS DU RHIN	2
— LE SPERONARE	2
— LE CAPITAINE ARÉNA	1
INGÉNUE	2
ISABEL DE BAVIÈRE	2
ITALIENS ET FLAMANDS	2
JANE	1
JEHANNE LA PUCELLE	1
LES LOUVES DE MACHECOUL	3
LA MAISON DE GLACE	2
LE MAITRE D'ARMES	1
LES MARIAGES DU PÈRE OLIFUS	1
LES MÉDICIS	1
MÉMOIRES DE GARIBALDI	2
MÉMOIRES D'UN MÉDECIN (BALSAMO)	5
LE MENEUR DE LOUPS	1
LES MILLE ET UN FANTOMES	1
LES MOHICANS DE PARIS	4
LES MORTS VONT VITE	2
NAPOLÉON	1
UNE NUIT A FLORENCE	1
OLYMPE DE CLÈVES	3
LE PASTEUR D'ASHBOURN	2
PAULINE ET PASCAL BRUNO	1
LE PÈRE GIGOGNE	2
LE PÈRE LA RUINE	1
LES QUARANTE-CINQ	3
LA REINE MARGOT	2
LA ROUTE DE VARENNES	1
SALVATOR (suite des *Mohicans*)	4
SOUVENIRS D'ANTONY	1
SULTANETTA	1
SYLVANDIRE	1
LE TESTAMENT DE M. CHAUVELIN	1
TROIS MAITRES	1
LES TROIS MOUSQUETAIRES	2
LE TROU DE L'ENFER	1
LA TULIPE NOIRE	1
LE VICOMTE DE BRAGELONNE	6
LA VIE AU DÉSERT	2
UNE VIE D'ARTISTE	1
VINGT ANS APRÈS	3

Coulommiers. — Imprimerie de A. MOUSSIN.

ITALIENS

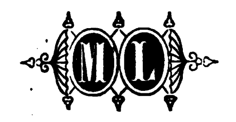
ET

FLAMANDS

PAR

ALEXANDRE DUMAS

PREMIÈRE SÉRIE



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS ET BOULEVART DES ITALIENS, 15,

A La librairie nouvelle.

1862

Sept. 25, 1882.

Minot Fund.

ITALIENS

ET

FLAMANDS

INTRODUCTION

Pline regardait les commencements de la peinture comme incertains (1) ; nous n'irons donc pas, dix-sept siècles après lui, essayer de préciser ce qui lui échappait.

Du jour où l'homme a vu son image réfléchie dans l'eau, ou son ombre portée au soleil, il a dû tenter, mû par cet amour de lui-même antérieur à tous les autres amours, de fixer cette ombre éphémère ou cette image fugitive; près de Narcisse, mort d'amour, on dut trouver sur le sable quelque portrait ébauché.

(1) « De picturæ initiis incerta, nec instituti operis quæstio est. » (*Plin.*, lib. xxxv, cap. 3.)

Les Grecs s'attribuent la découverte de la peinture ; selon eux, Coré, fille de Dubitade, potier de Sicyone, ayant vu sur le mur l'ombre de son amant prêt à la quitter pour faire un long voyage, en aurait suivi les contours avec un charbon affilé ; de là la sciagraphie, ou l'art d'indiquer par de simples lignes la forme des objets.

Mais, quand la Grèce était encore au berceau, l'Inde était déjà vieille et l'Égypte adulte. Depuis trois mille ans, les brahmes adoraient dans leurs souterrains les images de leur triple dieu ; depuis douze siècles, Osymandias dormait dans sa tombe aux peintures monochromes; enfin, vers la même époque, l'empire d'Assyrie, porté à son apogée plus de mille ans auparavant par Sémiramis, qui avait fait peindre, parmi les ornements de Babylone, sa capitale, différentes figures d'animaux, ainsi que son portrait et celui de Ninus, son mari, s'écroulait en ruine sur le bûcher de Sardanapale. La question est donc de savoir si les Grecs étaient des orgueilleux ou des ignorants, lorsqu'ils prétendaient avoir inventé les premiers un art qui leur était encore complétement inconnu lors de la guerre de

Troie (1), et dont on retrouve des traces douze cents ans avant l'époque où ils placent leur poétique fable de Coré, et trois siècles avant que les Pélasges fondent Sicyone, leur plus ancienne ville.

Cependant, si tard qu'elle arrive au compte des siècles et dans l'ordre des nations, l'école grecque, qui s'élève entre les tombeaux des Égyptiens et les catacombes des Étrusques, marche rapidement sur les traces de Memphis et de Tarquinia. A cette simple silhouette tracée par Coré, et perfectionnée par l'Égyptien Philoclès et le Corinthien Cléante, Ardices et Téléphanes ajoutent des traits intérieurs, mais avec si peu d'art encore, qu'ils sont forcés, pour les faire reconnaître même de leurs plus proches parents, d'écrire près des portraits les noms des personnes dont ils ont voulu imiter la ressemblance. Bientôt arrive Cléophante de Corinthe, qui, à ce premier pas fait dans l'art, ajoute un nouveau progrès : avec de la terre cuite, il compose des crayons rougeâtres, et exécute des dessins coloriés. Hygiémon et Dinias inventent alors presque en même

(1) Nous verrons plus tard où l'art de la sculpture en était à cette époque.

temps la peinture monochrome ou d'une seule couleur; Eumare d'Athènes profite de leur découverte et donne assez de fini aux figures pour qu'on puisse, à la seule inspection du visage, deviner le sexe de la personne à laquelle il appartient; puis vient Cimon le Cléonien, imitateur et propagateur des inventions d'Eumare, qui donne aux têtes différentes attitudes, selon que le personnage est censé regarder à droite ou à gauche, devant ou derrière lui, marque les articulations des membres, indique les veines et rend le premier les plis et les sinuosités de leurs vêtements; enfin arrive Polygnote de Thasos, qui donne aux habits des femmes des reflets lumineux, leur met sur la tête des coiffures de différentes couleurs, et leur entr'ouvre la bouche, afin que derrière leurs lèvres rosées brille l'émail de leurs dents. Alors l'art grec en est arrivé au point où, dix-neuf siècles plus tard, Masaccio reprendra l'art chrétien des mains de Cimabué et du Giotto. Masaccio ouvre le siècle de Léonard de Vinci, de Titien et de Raphaël. Bularque va ouvrir celui de Zeuxis, d'Apelles et de Protogène.

Bularque vivait sept cent cinquante ans, à peu près,

avant le Christ, puisque Candaule, le dernier des Héraclides, qui mourut deux ans avant la vingtième olympiade, acheta, pour un poids d'or égal à celui de la table de bois sur laquelle il était peint, son tableau du *Combat des Magnètes ;* Bularque était contemporain de Romulus et de Nabonassar ; il vit s'élever l'empire de Rome et tomber le royaume d'Israël, sans que probablement ni les vagissements de l'un, ni les derniers soupirs de l'autre eussent eu assez de retentissement en Grèce pour lui faire lever les yeux de dessus ses tableaux.

L'art marchait à pas rapides ; la peinture polychrome, ou à plusieurs couleurs, était inventée, sans que nous puissions dire positivement vers quelle époque ni par qui ; c'est qu'alors, l'attention de la Grèce avait à se fixer sur des événements d'une telle importance, que la lumière qu'ils absorbent doit laisser dans l'ombre tous les faits secondaires.

En effet, Codrus vient de mourir ; Athènes s'érige en république ; aux lois sanglantes de Dracon, Solon substitue les siennes ; Sparte et Messène se sont reprises à lutter pour la troisième fois comme Hercule et

Antée; les différentes sectes philosophiques se forment; les sept sages de la Grèce ouvrent ces écoles d'où sortiront Anaxagore, Platon, Aristote, Socrate et Épicure; Darius s'empare de la Thrace et de la Macédoine, et envoie deux hérauts et un interprète demander à Sparte et à Athènes la terre et l'eau, signes de la soumission à son pouvoir. Les Spartiates, pour toute réponse, enterrent l'un et noient l'autre, tandis que les Athéniens mettent à mort l'interprète qui a souillé la langue ionique d'une pareille proposition. Darius envoie cent dix mille hommes contre la Grèce, et Miltiade les attend à Marathon pour y cueillir ces lauriers qui empêcheront Thémistocle de dormir.

Xerxès part à son tour; le fils veut venger le père; pendant sept ans, il fait des préparatifs immenses; ce n'est plus une armée qu'il emmène, c'est une nation qui le suit; douze cents vaisseaux partent du cap Sigée et vont percer le mont Athos; avec le reste de ses troupes, qui ont mis sept jours et sept nuits à passer l'Hellespont sur un pont de bateaux, il remonte la Chersonèse de Thrace, côtoie les rivages de la Macédoine, du mont Pangée au mont Olympe, traverse la Thessalie,

laisse vingt mille hommes aux Thermopyles, déborde dans la Phocide et dans la Béotie, inonde l'Attique, entre dans Athènes qu'il trouve vide, poursuit les Athéniens à Salamine, se fait dresser un trône sur le rivage, et donne le signal du combat, qui dure toute la journée; et, à la fin de la journée, Thémistocle peut dormir tranquille, il n'a plus rien à envier à Miltiade; Salamine a fait le pendant de Marathon.

Xerxès se sauve, laissant Mardonius réunir les débris de son armée, qui se montent à trois cent cinquante mille hommes; mais, tandis que le roi fugitif traverse sur une barque cet Hellespont qu'il a fait battre de verges, Pausanias tue son lieutenant à Platée le même jour que Léontychidas détruit sa flotte à Mycale. Toute cette multitude menaçante s'est évanouie comme la poussière que disperse un tourbillon. La Grèce respire, et l'art, cette fleur de la paix, se redresse et sourit aux premiers rayons du soleil, qu'avaient obscurci les traits des Perses.

Panénus, le frère de Phidias, assistait à cette grande épopée; en lui le génie de la peinture fit alliance avec l'amour de la patrie; il peignit la *Bataille de Ma-*

rathon, et déjà, dit Pline, la couleur était si familière aux peintres, et l'art marchait à si grands pas vers sa perfection, qu'il représenta dans son tableau les capitaines athéniens, Miltiade, Callimaque et Cynégire, et les deux chefs des barbares, Datis et Artapherne.

Et cependant Panénus n'en fut pas moins vaincu aux jeux pythiens par Timagoras de Chalcis, qui, laissant un instant le pinceau pour la lyre, chanta lui-même sa victoire.

A Panénus et à Timagoras de Chalcis succédèrent Apollodore, maître de Zeuxis, et Évenor, père de Parrhasius; l'élève effaça le maître, et le fils le père; et Apollodore se plaint lui-même, dans des vers qui existaient encore du temps de Pline, que Zeuxis lui ait enlevé la palme de son art.

En effet, Parrhasius et Zeuxis sont les deux astres du beau siècle de Périclès; tous les autres peintres qui brillent autour d'eux ne brillent qu'après eux; Timanthe, Eupompe et Androcydes ne sont que leurs satellites.

Selon toutes les probabilités, Parrhasius avait quelques années de plus que Zeuxis : si avancée que fût

déjà la peinture, il lui avait fait faire encore de nouveaux progrès, en s'occupant de la symétrie, en jetant des finesses dans le visage, en disposant gracieusement les chevelures, en donnant de la vie aux lèvres, et en dessinant avec plus de soin qu'on n'avait fait jusqu'à lui les pieds et les mains; de sorte que les formes mouvantes atteignirent sous son pinceau une perfection que nul ne dépassa depuis. Il en résulta que longtemps ses tablettes et ses portefeuilles servirent de modèles, et qu'au dire d'Antigone et de Xénocrate, les Vasari et les Lanzi de l'époque, beaucoup qui vinrent après ce Michel-Ange antique, ne se firent pas faute de prendre dans ses cartons des figures tout entières qu'ils placèrent dans leurs tableaux.

Parmi les nombreuses compositions de Parrhasius, on remarquait un *Thésée* qui, du temps de Caligula, était encore au Capitole; un *Chef de flotte*, qui était à Rhodes; un *Méléagre*, un *Hercule* et un *Persée*, tableau trois fois frappé de la foudre et, par conséquent, trois fois saint; un *Grand Prêtre de Cybèle* et une *Atalante amoureuse* qu'acheta Tibère, et qu'il fit mettre, l'un dans sa chambre à coucher, et l'autre dans son alcôve

même; un *Bacchus*, si merveilleux, qu'il donna naissance au proverbe corinthien : « Qu'est-ce que cela auprès de *Bacchus*? » un *Coureur* tout armé, courant dans une lice, et sur le corps duquel il semblait voir couler la sueur, et un autre *Hoplititès*, qui, arrivé au but, dépose tout haletant ses armes. Mais ce qu'il fit de plus ingénieux, l'œuvre pour laquelle il lui fallut à la fois la pensée la plus profonde et l'esprit le plus délié, c'est le peuple d'Athènes, si varié et cependant si unique, si inconstant, si injuste, si colère, et à la fois si exorable et si compatissant; le peuple d'Athènes, si glorieux et si humble, si férocement intrépide et si timidement fuyard; le peuple d'Athènes enfin personnifié par un homme à qui il aurait fallu trois têtes comme au géant Géryon, et sur la figure duquel cependant il trouva moyen de peindre toutes ces expressions si variées et si contraires, qu'avant de voir ce miracle de l'art on eût pu croire que l'une excluait l'autre, et que, par conséquent, la chose était impossible.

Aussi de tels succès avaient-ils rendu Parrhasius presque insensé : il s'intitulait le prince des peintres et le roi de l'art; il se disait descendant d'Apollon, et af-

firmait qu'à l'époque où il peignait son *Hercule de Lindos*, le fils de Jupiter et d'Alcmène lui apparaissait en songe, ne jugeant pas indigne de lui de venir poser devant un pareil maître.

Zeuxis, de son côté, n'était pas moins orgueilleux; il faisait broder son nom en or sur ses manteaux; il donnait son *Alcmène* aux Agrigentins, et son *Dieu Pan* au roi Achélaüs (1), disant qu'aucun homme ne pouvait payer de pareils ouvrages. C'est de lui le magnifique *Jupiter* assis sur son trône et entouré des dieux, qui se tiennent debout; l'*Hercule au berceau*, qui étouffe deux serpents en présence d'Amphitryon et de sa mère, ainsi que la fameuse *Junon Lacinienne*, dédiée au temple de cette déesse par les Agrigentins, qui consentirent, avant qu'il commençât ce tableau, à faire passer devant lui leurs filles nues, parmi lesquelles le peintre choisit cinq des plus belles, qui posèrent devant lui, tantôt ensemble, tantôt séparément, afin qu'en extrayant de chacune la beauté qui lui était propre, il pût, en réunissant toutes ces beautés en une

(1) Roi de Macédoine, prédécesseur d'Alexandre le Grand, auquel il est antérieur de soixante à soixante et dix ans.

seule, arriver aussi près que possible de la perfection.

Deux pareils rivaux devaient entrer en lutte; car les hommages de la moitié de la Grèce ne suffisaient pas à chacun d'eux, et il fallait qu'il y eût un vainqueur. Zeuxis peignit des grappes de raisin si arrondies, si veloutées, si franchement détachées de leur treille, que les oiseaux vinrent les becqueter. Parrhasius voulut produire sur les hommes la même illusion que son antagoniste avait produite sur les animaux : il prit une grande toile sur laquelle il peignit un rideau avec tant de vérité, que Zeuxis, tout glorieux du succès de ses grappes, s'approcha pour soulever ce rideau, qu'il croyait lui cacher l'œuvre de son rival, et que ce ne fut qu'en touchant la toile qu'il s'aperçut de la tromperie. Zeuxis était plus franc que les modernes : il s'avoua vaincu.

Nous avons rapporté cette anecdote si connue, parce que, dix-huit siècles plus tard, nous verrons les mêmes jeux se renouveler entre Michel-Ange et Raphaël.

Après les maîtres de l'art, Timanthe fut le premier parmi les autres peintres; ne pouvant pas s'élever à leur hauteur d'exécution, il se réfugia dans l'ingénieux :

c'était de lui, le *Héros* que l'on voyait encore à Rome du temps de Vespasien, dans le temple de la Paix, que cet empereur avait fait bâtir en même temps que le Colisée, c'est-à-dire soixante et dix à soixante et quinze ans après le Christ; c'était de lui, le tableau qui représentait *Polyphème endormi*, et dans lequel il avait placé, pour faire comprendre que son personnage principal était un géant, de petits satyres qui mesuraient avec un thyrse le pouce du cyclope; enfin c'était de lui, cette *Iphigénie*, chef-d'œuvre de sentiment, où, après avoir, comme le dit Valère Maxime, représenté Ulysse abattu, Calchas sombre, Ajax furieux, et Ménélas pleurant, il jeta un voile sur la tête d'Agamemnon, avouant en homme de génie que l'art était impuissant pour rendre l'expression du visage d'un père sur le point de voir égorger sa fille.

Eupompe venait après lui : son ouvrage le plus connu est son *Vainqueur gymnique*, tenant une palme à la main ; sans doute, il fit encore d'autres tableaux loués par les contemporains, mais oubliés par la postérité, car ce fut de lui que data un troisième style ; jusque-là, il n'existait que deux écoles : l'école athénienne et l'école ionique. Eupompe créa le style sicyonien.

Quant à Androcydes, on sait peu de chose de lui, sinon qu'il excellait à peindre les différents animaux, et surtout les poissons.

Pamphile sortit des ateliers d'Eupompe. Il était d'Amphipolis, petite ville située aux confins de la Macédoine et de la Thrace. C'était non-seulement un peintre, mais encore un savant, et il fit faire un nouveau pas à l'art en appliquant l'arithmétique et la géométrie à la peinture. On ne connaissait de lui, même du temps de Pline, que quatre tableaux : le premier, qui représentait l'*Intérieur d'une famille ;* le second, un *Combat donné devant la ville de Plius*, place forte de l'Achaïe; le troisième, une *Victoire des Athéniens*, et le quatrième, un *Ulysse dans son vaisseau*. Ce fut lui, tant l'art sous sa direction devint noble et grand, qui fit rendre cette loi, que tous les enfants de condition libre, sans exception, seraient tenus d'apprendre le dessin, tandis que, par la même loi, il était interdit de l'enseigner aux esclaves ; quant à lui, il ne prit aucun écolier qui ne s'engageât à rester dix ans chez lui, et à lui payer pour les dix ans d'études un talent attique, c'est-à-dire à peu près deux mille quatre cents francs

de notre monnaie. C'est à cette double condition qu'Apelles devint son élève.

Apelles parut, comme le Corrége, après les grands maîtres, qui croyaient avoir tout pris. Mais, comme le Corrége, il s'aperçut qu'il lui restait la grâce, oubliée par eux, peut-être parce qu'ils la regardaient plutôt comme une fille de la terre que comme un enfant du ciel.

Apelles était de Cos ; il naquit sous ce beau ciel à la lumière duquel, six cents ans auparavant, Homère avait ouvert les yeux. Sa patrie, ainsi que la Vénus qu'il devait peindre, sortait du sein des eaux pareille à une corbeille de fleurs. Dès son enfance, le beau avait frappé ses regards ; il s'y était habitué comme à une chose familière : aussi, aux premiers essais de ses pinceaux, l'école attique reconnut-elle qu'elle allait posséder le plus grand de ses maîtres passés et à venir.

Apelles vit la fin du siècle de Périclès et le commencement du siècle d'Alexandre, c'est-à-dire tout ce qu'il y a eu de plus grand peut-être dans le monde. Ses contemporains étaient Protogène, sur lequel, disait-il, il n'avait qu'une supériorité, c'était celle de savoir ôter à

temps la main de dessus ses tableaux; Amphion et Asclépiodore, auxquels il se reconnaissait inférieur, au premier pour l'ordonnance, et au second pour les mesures; enfin, Aristide de Thèbes, par l'étude duquel il apprit à peindre l'homme moral, c'est-à-dire à ne faire du corps qu'une enveloppe diaphane, à travers laquelle on aperçoit l'âme et ses passions.

Apelles est le point culminant de l'art grec : en lui tout est réuni, sentiment, exécution, ordonnance. Ses portraits traduisent si exactement la ressemblance des personnes qu'ils représentent, qu'un devin prédit ce qui arrivera à ces personnes comme s'il étudiait leurs destinées sur elles-mêmes : si les raisins de Zeuxis trompent les oiseaux, ses chevaux, à lui, font hennir les cavales. Enfin, chez lui, comme chez Homère, Diane se mêle à la troupe dansante des jeunes filles qui célèbrent un sacrifice en son honneur, et il rend, à l'aide du pinceau, si heureusement la description du poëte, que le poëte est vaincu.

Parmi les priviléges ordinaires du génie, Apelles avait celui de beaucoup produire : il est vrai de dire qu'il ne passait pas un jour sans travailler, sinon à ses

tableaux, du moins, à des esquisses ou à des dessins. Aussi ce qu'il a fait est innombrable. Ceux de ses tableaux qui étaient les plus connus sont : la *Pompe sacrée de Mégabyse, pontife de Diane à Éphèse ; Clytus se préparant au combat, et prenant son casque des mains de son écuyer ; l'Homme efféminé*, qui appartenait aux Samiens, lesquels le gardaient comme un trésor ; son *Ménandre, roi de Carie,* qui était la propriété des Rhodiens. Ses chefs-d'œuvre étaient dispersés par toute la terre. Alexandrie avait son *Gorgosthènes le tragédien*. Éphèse avait son *Alexandre le Grand tenant la foudre*, qui avait été payé vingt talents attiques, non point que l'auteur eût fixé un prix à ce tableau, mais parce que, lorsqu'il s'agit de l'estimer, on le couvrit de pièces d'or, et que toutes ces pièces réunies firent ensemble quarante-huit mille francs de notre monnaie (1). Enfin Rome avait ses *Dioscures,* sa *Victoire* et son *Alexandre le Grand,* sa *Bellone enchaînée au char du roi de Macédoine*. Si bien que, du temps de Néron, on

(1) C'est ce tableau qui lui faisait dire orgueilleusement qu'il y avait au monde deux Alexandre : l'un invincible, qui était fils de Philippe ; et l'autre inimitable, qui était fils d'Apelles.

voyait encore ces deux tableaux dans la partie la plus fréquentée du forum d'Auguste ; seulement, à la tête du vainqueur de Darius, Claude avait fait substituer celle du vainqueur d'Antoine.

Outre ces tableaux, on connaissait encore d'Apelles un portrait du roi Antigone, qu'il avait peint de profil parce qu'il était borgne ; un *Néoptolème combattant à cheval contre les Perses* ; *Achélaüs, en compagnie de sa femme et de sa fille ;* un *Hercule* vu de dos et retournant la tête, dont le visage, quoique inachevé, on ignorait pour quelle cause, était aussi expressif que s'il eût été exécuté avec le fini le plus précieux ; enfin son chef-d'œuvre, la *Vénus Anadyomène*, qui fut dédiée par Auguste au temple de son père César, mais qui, endommagée par l'humidité, s'écailla et tomba par morceaux, si bien que Néron, quelque temps après qu'il fut monté sur le trône, se trouva forcé de lui en substituer une autre de la main de Dorothée.

Comme s'il eût deviné le sort qui attendait ce tableau, Apelles était à Cos, sa patrie, occupé à peindre une seconde *Vénus*, qui, d'après son opinion, devait encore être supérieure à la première, lorsque la mort le

surprit. La tête et la poitrine seulement étaient finies, le reste n'était qu'ébauché ; mais ce qui en existait fut unanimement reconnu si merveilleux, qu'aucun peintre n'osa accepter la tâche d'achever le chef-d'œuvre interrompu.

Comme Zeuxis, Apelles eut son Parrhasius et son Timanthe : l'un se nommait Protogène et était de Caunus ; l'autre se nommait Aristide et était de Thèbes.

Protogène était resté longtemps pauvre et dans l'obscurité ; car, toujours mécontent de ce qu'il avait fait, il le retouchait sans cesse, et il était arrivé à l'âge de cinquante ans, assure-t-on, qu'on ne connaissait encore de lui que ses peintures navales du Propyléon. Mais enfin parut le *Jalistus,* dont parlent Cicéron, Pline et Strabon, et qui, de leur temps, était, à Rome, dédié au temple de la Paix. Jalistus était le fondateur de Rhodes, comme Cadmus de Thébes, et Thésée d'Athènes, et le peintre avait choisi le moment où il reçoit de la ville, sa fille, la palme due aux bienfaiteurs des peuples.

Rhodes seule possédait ce tableau, mais la Grèce tout entière le connaissait : si bien que le roi Démé-

trius Poliorcète, étant venu assiéger la ville, n'osa y mettre le feu de peur de brûler ce chef-d'œuvre, et, pour épargner une peinture, se retrancha une victoire.

Ce ne fut pas le seul hommage que Démétrius rendit à Protogène : comme l'atelier du peintre était dans un des jardins du faubourg de Rhodes, c'est-à-dire au milieu du camp même des assiégeants, le roi apprit que Protogène, qui alors travaillait à un tableau représentant un *Satyre amoureux et jouant de la double flûte*, n'avait point interrompu son ouvrage, malgré le tumulte du siége. Il le fit venir aussitôt, et lui demanda d'où lui venait une pareille tranquillité. Alors Protogène répondit qu'il savait bien que Démétrius faisait la guerre aux Rhodiens, mais non aux arts. La réponse plut au roi, et, pour que Protogène pût continuer de travailler avec tranquillité, il mit des sentinelles à sa porte, et de temps en temps l'envoyait chercher pour causer avec lui ; mais, voyant que de cette façon il lui faisait perdre trop de temps, il finit par aller le visiter lui-même entre deux assauts. Cette circonstance, comme on le pense bien, ne contribua point médiocrement à la réputation de ce tableau.

Protogène fit encore une *Cydippe;* un *Néoptolème; Philisque*, l'auteur tragique, méditant; un *Athlète; le Roi Antigone*, père de ce même Démétrius Poliorcète dont il était devenu l'ami; et enfin *la Mère du philosophe Aristote*, qui lui persuada d'entreprendre une série de tableaux représentant les actions principales d'Alexandre le Grand.

Ce dernier tableau porta la renommée de Protogène à un si haut degré, qu'Apelles, qui ne le connaissait que de réputation, résolut d'aller lui faire une visite à Rhodes, qu'il habitait. Nous avons déjà dit quelle était l'opinion du peintre de Cos sur celui de Caunus, et ces éternelles retouches, dont l'accusait Apelles, étaient d'autant plus inutiles, qu'Apelles seul avait peut-être la main plus sûre que Protogène.

Apelles débarqua à Rhodes et se rendit droit à l'atelier de Protogène. Ce peintre était absent; une vieille était seule préposée à la garde d'une tablette immense destinée à un tableau, et sur laquelle il n'y avait encore rien de peint. La vieille, interrogée, répondit que Protogène était absent, et demanda ce qu'il y aurait à lui dire à son retour: Apelles, pour toute ré-

ponse, prit un pinceau, le trempa dans la couleur, et traça sur toute la longueur de la tablette un trait d'une telle hardiessse et d'une telle ténuité, qu'on eût dit qu'il avait été tiré avec un crayon et à l'aide d'une règle. Puis il dit à la vieille :

— Quand Protogène rentrera, vous lui montrerez ce trait, et voilà tout.

Mais, lorsque Protogène rentra, avant même que la vieille eût ouvert la bouche, il s'écria :

— Apelles est venu.

Alors il prit le même pinceau ; il conduisit sur le trait déjà tracé un linéament d'une autre couleur, mais si subtil, que la couleur primitive le débordait de chaque côté ; puis il dit à la vieille que, si l'étranger revenait, elle n'avait qu'à lui montrer la tablette, et à lui dire :

— Voilà ce que vous cherchez.

Apelles ne manqua point de revenir, et la vieille, obéissante, s'acquitta de sa commission ; mais, pour être repoussé, Apelles n'était point vaincu : il reprit le pinceau, et, le trempant dans une troisième couleur, il traça un troisième trait qui tranchait par le milieu les

deux autres lignes, ne laissant plus d'espace intermédiaire où tracer un quatrième linéament, si subtil qu'on le supposât. En voyant cette miraculeuse fermeté de pinceau, Protogène s'avoua vaincu, et, cessant la lutte, courut sur le port chercher son rival.

Dès lors Protogène ne voulut rien peindre sur cette tablette, qu'avait deux fois sanctifiée Apelles, et le tableau, blanc à l'exception des lignes tracées, resta ainsi, objet d'étonnement pour les curieux et presque d'incrédulité pour les artistes. Si bien qu'on le vit à Rome, dans la maison qu'Auguste possédait au Palatin, parmi les plus beaux tableaux de l'école grecque, jusqu'au moment où cette maison fut consumée par un incendie; la maison fut rebâtie moyennant une contribution volontaire d'un denier par personne, tant Auguste était populaire à cette époque; mais les chefs-d'œuvre qui la décoraient, et parmi lesquels étaient l'*Apollon des Sandales* (1) et le *Jupiter tragédien*, furent à tout jamais perdus.

C'est ainsi qu'on peut voir aujourd'hui encore dans

(1) Ainsi nommé parce qu'il avait été d'abord placé dans le quartier de Rome appelé les *Sandaliarii*.

la Farnésine, au milieu des gracieuses compositions de Raphaël, la tête colossale du Jupiter Olympien, charbonnée par Michel-Ange.

Le second rival d'Apelles était Aristide, duquel il prit, comme nous l'avons dit, l'expression des grandes passions. En effet, Aristide, auquel, selon Pline, on reprochait un peu trop de dureté dans les couleurs, s'était appliqué surtout à rendre les perturbations de l'âme dans les crises suprêmes. Aussi son plus beau tableau était celui qui représentait une ville prise d'assaut, et qui avait pour sujet une mère blessée et mourante vers laquelle son enfant se traînait. Mais, comme c'était au sein même que la mère avait été frappée, le peintre avait exprimé sur son visage la crainte que son enfant ne suçât son sang au lieu de son lait. Après la prise de Thèbes, ce tableau fut transporté par Alexandre le Grand à Pella, sa patrie.

Outre ce tableau, Aristide peignit encore des *Quadriges en course;* un *Suppliant* dont on croyait entendre la plainte; un *Bacchus* et une *Ariane,* dans lesquels on distinguait l'ivresse du dieu et l'ivresse de la femme; une *Biblis,* morte d'amour pour son frère

Caunus, au moment même où elle venait d'expirer; un *Tragédien accompagné d'un jeune garçon,* qui resta suspendu au temple d'Apollon jusqu'à ce que le préteur Marcus Junius, vers l'époque des jeux Apollinaires, qui, selon Macrobe, se célébraient tous les ans à Rome au mois de juillet, l'ayant donné à restaurer à un peintre, ce peintre le gâta, soit par maladresse, soit par jalousie; un *Vieillard qui montre à un enfant à jouer de la flûte,* dédié au temple de la Foi, que les vieux Romains avaient bâti sur le Capitole, à côté de celui de Jupiter très-bon et très-grand, afin de faire comprendre que celui qui manquait à sa parole manquait aux dieux; enfin une *Bataille*, dans laquelle il y avait plus de cent figures, et qui lui fut payée par Mnazon, tyran d'Élatée, mille drachmes par figure; et une peinture représentant un *Malade*, que le roi Attale paya cent talents, c'est-à-dire deux cent quarante mille francs de notre monnaie.

Et cependant Apelles dépassa tout cela. Les rois se disputaient ses ouvrages, et peut-être plus d'une fois, comme fit Charles V pour le Titien, Alexandre le Grand ramassa-t-il son pinceau; car Alexandre était non-seu-

lement, le protecteur, mais encore l'ami d'Apelles, et il fallait que cela fût pour que celui-là qui avait tué Clytus, dans un moment de colère, donnât Campaspe à Apelles, dans un moment de pitié.

Aussi est-ce à Apelles que s'arrête la période ascendante de l'art grec. Zeuxis avait déjà trouvé le grand, Apelles chercha le beau. Après ces deux maîtres, qui vécurent à soixante ans de distance à peu près, les autres peintres, n'ayant plus rien à inventer, imitèrent, et la décadence commença avec l'imitation.

Et puis aussi, faut-il le dire? cet état florissant de l'art, qui alla sans cesse grandissant du siècle de Périclès au siècle d'Alexandre, fut peut-être dû, car les choses s'enchaînent entre elles, à l'état florissant de la politique.

En effet, comme nous l'avons dit plus haut, ce flot de barbares qui, à la suite de Xerxès, était venu inonder la Grèce de Troie à Salamine, avait été refoulé par Thémistocle, Pausanias et Cimon, et avait laissé, en se retirant, la capitale de l'Attique presque détruite ; mais, après les généraux qui avaient fait la Grèce libre, vint l'homme l'État qui devait faire Athènes grande ; et

Périclès devait semer les chefs-d'œuvre sur cette terre engraissée par le sang de l'ènnemi.

Les Grecs, pour avoir sans cesse devant les yeux le danger auquel ils avaient échappé, et pour que ce danger entretînt le patriotisme dans la jeunesse, avaient décidé qu'on ne relèverait ni les temples abattus, ni les maisons brûlées; mais, après trente-cinq ou quarante ans, ces ruines commencèrent à fatiguer leurs yeux, et Périclès, comme Néron, vit moyen de faire sortir de la ville détruite une ville plus belle.

Alors Athènes fut le rendez-vous de tous les artistes; on vit s'élever à la fois des temples, des théâtres, des aqueducs et des ports : Phidias, l'auteur du *Jupiter Olympien;* Praxitèle, l'auteur de la *Vénus de Gnide;* Scophas, l'auteur de l'*Apollon Palatin*, luttèrent ensemble, et taillèrent les temples que devaient peindre Zeuxis, Parrhasius et Timanthe.

Il y eut bien au milieu de tout cela la guerre du Péloponèse entre Sparte et Athènes, qui dura vingt-sept ans, je crois, et dont Thucydide nous a laissé l'histoire; mais, comme le dit Winkelmann, ces guerres entre villes du même pays, entre peuples voisins, entre

hommes parlant la même langue et adorant les mêmes dieux, ressemblaient plutôt à des querelles d'amants, qui ouvrent l'esprit et qui engagent le cœur, qu'à ces luttes mortelles dont la Grèce était sortie victorieuse mais sanglante. En effet, Athènes et Sparte luttaient non-seulement avec l'épée, mais encore avec le maillet et le pinceau : comme aux temps plus rapprochés de nous où les républiques de l'Italie rivalisaient entre elles de grandes actions et de grands monuments, Sparte et Athènes déployaient toutes leurs ressources pour faire pencher la balance chacune de son côté, et, tandis qu'Athènes élevait son Parthénon, son Odéon et son Céramique, Sparte achevait, avec les dépouilles de Salamine, son portique des Perses, où, mêlées aux statues des libérateurs de la patrie, étaient sculptées les images des généraux barbares qu'ils avaient vaincus.

Puis, pendant tout le temps que dura cette guerre, et Diodore de Sicile prend soin de nous le dire, pas un instant les artistes ne perdirent de vue le grand jour où leurs ouvrages, exposés aux yeux de toute la Grèce, étaient soumis au jugement de leurs contemporains : ces jours étaient ceux des jeux olympiques, qui reve-

naient tous les cinquante mois, et ceux des jeux isthmiques, qui revenaient tous les trois ans. Alors, d'une convention unanime, du cap Ténare au mont Pangée, de Céphalonie à Chios, toutes les hostilités cessaient ; on déposait les armes sanglantes pour revêtir les habits de fête. De toutes les parties de la Grèce, on s'acheminait joyeusement vers Élis ou vers Corinthe, et, pour que nul ne fût privé d'un spectacle si attendu et si désiré, pendant ce grand jour il y avait trêve même pour les bannis : ainsi confondus dans cette grande fête artistique, les Grecs, de tous les partis et de toutes les nations, oubliaient un instant les malheurs passés et les maux à venir, pour ne penser qu'à la splendeur que le concours de tant de grands hommes allait répandre sur la patrie.

Aussi les grands hommes, exacts au rendez-vous donné, parurent-ils presque tous à la fois. Vers la soixante et quinzième olympiade, le philosophe Phérécide commença d'écrire en prose ; vers la soixante et dix-septième olympiade, Hérodote, quittant la Carie, vint lire en Élide son Histoire aux Grecs assemblés ; vers le même temps, Eschyle, reposé de la bataille de

Salamine, donnait la première tragédie régulière qui eût été faite depuis la soixante et unième olympiade, époque où l'art dramatique avait été inventé ; Épicharme, poëte et philosophe, faisait jouer les premières comédies, et Simonide, excité par les vers d'Homère, qu'avait, dans la soixante-neuvième olympiade, commencé de chanter le rapsode Cynœthus de Syracuse, achetait par ses poëmes et ses élégies cette protection de Castor et de Pollux qui lui valut le surnom d'*Aimé des dieux*. Alors tout marchait à la perfection qui est le but de tout. Dans la bouche de Gorgias, l'éloquence, qui, jusque-là, n'avait été qu'un instinct, devenait une science ; Athénagoras ouvrait son école et donnait des leçons publiques de philosophie à Athènes ; Pindare et Corinne se disputaient le prix de la poésie, qu'enlevait cinq fois Corinne ; Sophocle succédait à Eschyle, et Euripide à Sophocle. Lorsque éclata la guerre du Péloponèse, Socrate avait déjà quarante ans, Hippocrate en avait trente, Aristophane en avait quinze, Antisthène était né, et Platon était sur le point de naître.

Enfin, quatre cent trente et un ans avant le Christ, cinquante ans après l'expédition de Xerxès, l'année

même où Phidias achevait sa statue de *Pallas*, la guerre fut déclarée entre Sparte et Athènes ; et telle était la richesse de cette dernière ville, que, lors de son alliance avec Thèbes contre Lacédémone, on leva sur elle et sur son territoire une contribution de cinq mille sept cents talents attiques, c'est-à-dire de treize millions huit cent mille francs de notre monnaie.

Ce fut la première année de cette guerre qu'eut lieu, sur le théâtre d'Athènes, le combat d'Euripide, de Sophocle et d'Euphorion, qui avaient, chacun, fait une tragédie de *Médée*. Euripide l'emporta sur ses rivaux. Et, au dire de Plutarque, l'amour des Athéniens pour les jeux scéniques était tel, que les représentations successives des *Bacchantes*, de *Phœnice*, d'*Œdipe*, d'*Antigone* et d'*Électre*, leur coûtèrent plus cher que ne leur avait coûté la guerre contre les Perses. Trois ans après la représentation de *Médée*, Eupolis donna ses comédies. Dans la quatre-vingt-septième olympiade, Aristophane fit jouer ses *Guêpes*, et, pendant l'olympiade suivante, on représenta *les Nuées* et *les Acharniens*. Ces représentations portèrent le goût des Athéniens pour ces spectacles à une telle rage, que, vers la

qui lui avait servi de modèle pour sa *Vénus Anadyomène*, et de rendre une loi qui conférait au seul Apelles le droit de le peindre.

Enfin, trois cent trente-trois ans avant le Christ, comme Darius Codoman, continuant l'œuvre de ses prédécesseurs, qui, depuis cent cinquante ans, tenaient en servitude la Grèce d'Asie et attaquaient la Grèce d'Europe, tantôt avec des millions d'hommes, tantôt avec l'or et l'intrigue, rêvait une troisième invasion, Alexandre, après avoir détruit Thèbes à l'exception de la seule maison de Pindare, lève trente mille hommes d'infanterie et quatre mille cinq cents cavaliers, rassemble une flotte de cent soixante galères, se munit de soixante et dix talents, prend des vivres pour quarante jours, dit adieu à Apelles, part de Pella sa patrie, longe les côtes d'Amphipolis, passe le Strymon, franchit l'Eubée, arrive en vingt jours à Sestos, débarque sans opposition sur le rivage de l'Asie Mineure, visite le royaume de Priam, couronne de fleurs le tombeau d'Achille, son aïeul maternel; traverse le Granique, bat les satrapes, tue Mithridate, soumet la Mysie et la Lydie, prend Sardes, Milet, Halicarnasse; s'empare de la Galatie,

de Leuctres et de Mantinée amenèrent cette glorieuse paix ensanglantée par la mort d'Épaminondas.

C'était l'époque où florissaient Parrhasius, Zeuxis, Pamphile et Timanthe. Nous avons dit quels étaient ces grands hommes, nous avons énuméré les chefs-d'œuvre qu'ils avaient produits ; ils s'éteignaient au moment où la Macédoine, restée jusqu'alors dans l'obscurité, commençait à s'élever par le génie de Philippe, et quelques-uns d'eux virent encore peut-être, avant de fermer les yeux, ce fol incendie du temple de Diane qui éclaira la naissance d'Alexandre.

Apelles était né à cette époque. Comment le roi de l'art fit alliance avec le roi de la guerre, comment le grand homme devint l'ami du héros, on l'ignore ; seulement, ce qu'on sait, c'est qu'Alexandre visitait familièrement Apelles, puisqu'un jour qu'Alexandre parlait de peinture dans son atelier, et raisonnait à tort et à travers sur cet art, Apelles lui conseilla, en souriant, de se taire, attendu que les petits garçons qui broyaient les couleurs dans un coin riaient de l'entendre parler [illegible] l'empêcha point Alexandre de [illegible] ses maîtresses,

peu à peu, comme ont coutume de s'élever les villes, mais elle surgit tout armée comme Minerve du cerveau de Jupiter.

Le jeune vainqueur revient et trouve sa ville bâtie et habitée ; elle a des dieux dans ses temples, un peuple dans ses rues, des vaisseaux dans ses ports ; l'Égypte nouvelle va succéder à la vieille Égypte, à cette Égypte mystérieuse descendue de l'Éthiopie avec le Nil, et qui n'existe plus que dans les ruines d'Éléphantine et de Thèbes. Memphis la Troyenne, qui leur a succédé, va bientôt passer à son tour, si bien que la belle cité grecque n'a pas de rivale à craindre et que, sûr de ses destins, son fondateur peut marcher à de nouvelles victoires.

Couchée entre son lac et ses deux ports, baignant ses pieds dans le golfe Cyrénaïque et mirant son front dans la mer de Syrie, Alexandrie écouta le retentissement de ses pas, qui s'enfonçaient vers l'Euphrate et le Tigre. Une bouffée du vent oriental lui apporta le bruit de la bataille d'Arbelles ; elle entendit comme un écho sombre la chute de Babylone et de Suse ; elle vit rougir à l'horizon l'incendie de Persépolis ; puis enfin cette ru-

meur lointaine se perdit derrière Ecbatane, dans les déserts de la Médie, de l'autre côté du fleuve Arius.

Huit ans après, Alexandrie vit entrer dans ses murs un char funèbre roulant sur deux essieux, autour desquels tournaient quatre roues à la persane, dont les rayons et les jantes étaient dorés; des têtes de lion d'or massif, dont la gueule mordait une lance, formaient l'ornement des moyeux : il y avait quatre timons à chacun desquels était attaché un quadruple rang de jougs, et quatre mulets étaient attelés à chaque joug ; chacun d'eux avait sur la tête une couronne d'or, des sonnettes d'or aux deux côtés de la mâchoire, et autour du cou des colliers chargés de pierres précieuses. Sur ce char était une chambre d'or voûtée, large de huit coudées et longue de douze ; le dôme était orné de rubis, d'escarboucles et d'émeraudes ; au-devant de cette chambre régnait un péristyle d'or soutenu par des colonnes d'ordre ionique, et dans ce péristyle étaient appendus quatre tableaux. Le premier de ces tableaux représentait un char richement travaillé; un guerrier y était assis, tenant en main un sceptre magnifique, et autour de lui marchait la garde macédonienne et le

bataillon des Perses avec leur avant-garde formée par les oplites. Le second tableau se composait du train des éléphants armés en guerre, portant sur leur cou les Indiens et en croupe les Macédoniens couverts de leurs armes. Dans le troisième, on avait figuré les corps de cavalerie, imitant les manœuvres et les évolutions du combat. Enfin le quatrième représentait des vaisseaux en ordre de bataille et prêts à attaquer une flotte que l'on voyait dans le lointain. Au-dessus de cette chambre, c'est-à-dire entre le plafond et le toit, tout l'espace était occupé par un trône d'or carré, orné de figures en relief d'où pendaient des anneaux d'or, et dans ces anneaux d'or étaient passées des guirlandes de fleurs qu'on renouvelait tous les jours. Au-dessus du faîte était une couronne d'or d'une assez grande dimension pour qu'un homme de haute taille pût tenir debout dans le cercle qu'elle formait ; et, lorsque la lumière du soleil frappait dessus, elle lui renvoyait ses rayons en éclairs. Enfin, dans cette chambre, qui formait le centre du char, était couché sur des aromates le cadavre d'Alexandre.

Celui qui se disait un dieu avait fait à Babylone un

excès de table, et la mort, à trente-deux ans, était venue lui rappeler qu'il n'était qu'un homme.

C'était un des douze capitaines que la mort de leur général avait faits rois, et un des quatre qui devaient conserver leur royaume, qui menait le deuil. Dans ce grand partage du monde, accompli autour de ce cercueil, Ptolémée, fils de Lagus, qui se vantait d'être le frère d'Alexandre, et qui était certainement l'un de ses plus chers favoris, avais pris pour lui l'Égypte, la Cyrénaïque, la Palestine, la Phénicie et l'Afrique ; puis, comme un palladium qui devait, pendant trois siècles et demi, conserver l'empire chez ses descendants, il avait détourné de sa route le corps d'Alexandre, et le ramenait demander une tombe à la ville à laquelle il avait donné un berceau.

Voilà donc ce que vit Apelles. Quoiqu'on ignore l'époque précise de sa mort, il est certain qu'il survécut à Alexandre, puisque Pline raconte, comme une preuve de son habileté à saisir la ressemblance, qu'une tempête l'ayant jeté sur la côte d'Égypte et contraint de débarquer à Alexandrie, d'autres peintres, jaloux de lui, subornèrent le bouffon du roi, qui l'invita fausse-

ment à venir souper avec son maître. Sans doute Ptolémée, tout auteur (1) et tout amateur des sciences et des arts qu'il était, n'aimait point personnellement Apelles; car à peine l'eut-il aperçu, qu'il se leva furieux, et, montrant à l'artiste ses *vocatores*, lui demanda lequel d'entre eux l'avait invité de sa part. Apelles alors prit au foyer un charbon éteint et commença de tracer un portrait sur la muraille. Mais, avant même que la tête fût finie, Ptolémée l'arrêta. Aux premiers traits, il avait reconnu son bouffon.

Pendant tout le règne d'Alexandre, et tandis que le conquérant allait chercher des aventures dans la Perse et dans l'Inde, les Grecs, sous le gouvernement d'Antipater, avaient joui d'une longue paix; ce fut sans doute pendant cette paix, dont l'indolente douceur fit relâcher Sparte elle-même de son austérité, que fleurirent, successeurs des Phidias, des Praxitèle et des Myron, Lysippe de Sicyone, qui fondit en bronze les vingt et une statues équestres des gardes à cheval d'Alexandre, lesquels perdirent la vie au passage du Gra-

(1) Ptolémée avait écrit une relation des campagnes d'Alexandre qui a été perdue.

nique en défendant celle de leur maître, et qu'après la conquête de la Macédoine Métellus fit enlever de Dicée et transporter à Rome; Agésandre, Polydore et Athénodore, auteurs du *Laocoon;* et Pyrgotélès, le graveur, qui avait, comme Apelles en peinture et Lysippe en statuaire, le privilége de graver seul la tête d'Alexandre.

Tacite dit qu'après la bataille d'Actium, Rome ne produisit plus rien de grand; Pline, qu'après la mort d'Alexandre l'art s'éteignit. Les deux propositions sont peut-être un peu absolues. Tacite était contemporain de Sénèque, de Pline, de Pétrone et de Lucain ; et Pline, tout en disant que l'art cessa à compter de cette époque (*cessavit deinde ars*), parle cependant du *Taureau Farnèse* d'Apollonius et de Tauriscus, et du *Torse* d'un autre Apollonius. Quant aux peintres, il est vrai que tous ceux qu'il nomme ne sont plus que des peintres de second ordre.

C'est qu'aussitôt la mort d'Alexandre, le monde, et nous entendons toujours par le monde ce point de la terre où la civilisation brille, le monde, disons-nons, ne fut plus que chaos et confusion.

Alexandre, en mourant, avait laissé son anneau à Perdiccas. Chez les anciens, l'anneau, c'est-à-dire le sceau, était le signe visible de la souveraineté. Ses neuf collègues, qui étaient Antipater, Polysperchon, Eumène, Cratère, Antigone, Ptolémée, Séleucus, Lysimaque et Cassandre, lui dévolurent la régence des enfants d'Alexandre. Mais, comme il voulait profiter de ce titre pour s'emparer de la monarchie universelle, il fut égorgé en Égypte, où il combattait Ptolémée, l'an 322 avant le Christ, c'est-à-dire dix-huit mois à peine après la mort d'Alexandre.

Antipater lui succéda. — Son lot, à lui, c'était la Macédoine, l'Épire et la Grèce. Or, Athènes, chez laquelle l'esprit de liberté renaissait, se souleva contre Antipater et fit prendre les armes aux autres villes de la Grèce ; mais, vainqueur à Lamia, il prit Athènes, et mourut léguant la régence à Polysperchon, en réservant ses États à son fils Cassandre.

Polysperchon, en héritant de la régence, hérita des troubles qu'elle menait avec elle. Athènes fut reprise par lui. A son premier siége, elle avait perdu Démosthène ; à son second siége, elle perdit Phocion. Puis,

comme il voulait déposséder Cassandre des États que lui avait légués son père, il rappela Olympias, la mère d'Alexandre, pour la mettre à la tête du gouvernement; si bien que, tout en combattant, disait-il, pour les intérêts des fils d'Alexandre, il finit par les égorger tous deux, ainsi que leur aïeule.

Eumène, qui de simple soldat était devenu un des capitaines les plus chéris d'Alexandre, au point qu'il lui avait fait épouser une de ses femmes, était peut-être le plus dévoué aux intérêts de la malheureuse famille qui servait de prétexte à toutes les ambitions. Mais, dans le partage du monde, il n'avait obtenu que la Cappadoce, dans laquelle Antigone, son voisin, ne lui permit jamais de s'établir sérieusement. Il n'en fit pas moins ce qu'il put en brave capitaine, battit Antipater et tua Cratère. Mais, livré à Antigone, il fut étranglé à son tour, l'an 515 avant le Christ, c'est-à-dire huit ans à peine après la mort d'Alexandre.

Cratère jouissait d'une grande réputation parmi les Macédoniens: un instant il fut question d'enlever la régence à Perdiccas pour la lui donner; mais le choix d'Alexandre l'emporta sur la sympathie générale. Allié

d'Antipater contre Eumène, il se fit tuer, comme nous l'avons vu, trois cent vingt et un ans avant le Christ.

Antigone avait eu l'Asie en partage, et avait pris le premier le titre de roi. Lui aussi, comme Perdiccas, rêva un instant la monarchie universelle et fut merveilleusement secondé dans cette intention par son fils Démétrius, qu'on appela Poliorcète ou preneur de villes, et qui était celui-là même qui rendit, lors du siége de Rhodes, un si public hommage à Protogène; mais, sa puissance naissante ayant effrayé les autres capitaines d'Alexandre, ils se liguèrent contre lui, et Antigone fut tué à la bataille d'Ipsus, c'était trois cent un ans avant le Christ. Les choses allaient vite, comme on le voit; vingt ans à peine s'étaient écoulés depuis la mort d'Alexandre, et il ne restait plus, de cette splendide cour de généraux qui l'entouraient, que Ptolémée, Séleucus, Lysimaque et Cassandre.

Dans tout ce chaos qui annonçait les derniers jours de la Grèce, les Athéniens, comme nous l'avons dit, avaient essayé de reprendre leur liberté; mais, défaits à la bataille de Lamia, ils furent forcés d'acheter la paix en payant les frais de la guerre, et de recevoir

une garnison macédonienne à Munichia ; alors les proscriptions commencèrent, les républicains échappés à la bataille de Lamia furent poursuivis de tous côtés par leurs ennemis, arrachés des temples où ils s'étaient réfugiés, et partie mis à mort, partie envoyés en Thrace. Ceci se passait sous Antipater.

Il est vrai qu'Antipater étant mort, Athènes eut quelque temps de répit. Polysperchon, à qui il avait laissé la régence, et Cassandre, son fils, à qui il avait laissé son royaume, se prirent de querelle entre eux ; il y eut même plus : Polysperchon, voulant se faire des amis parmi les Athéniens, rendit un décret qui abolissait les ordonnances d'Antipater et les rendait à la liberté ; aussi s'attachèrent-ils à lui de corps et d'âme. Malheureusement, le songe ne fut pas long : Cassandre battit Polysperchon et Alexandre son fils ; et Nicanor, son lieutenant, envoyé à Athènes, mit de nouveau garnison dans le port du Pirée et dans la citadelle Munichia, et installa comme gouverneur de la ville Démétrius de Phalère, qui était de la famille de Conon.

Tout le temps du gouvernement de Démétrius fut une trêve : aussi Athènes reconnaissante lui éleva-

t-elle, dans l'espace d'un an, cent soixante statues de bronze, parmi lesquelles il y en avait d'équestres et en char.

Mais, après avoir pris Rhodes, le preneur de villes prit Athènes : Cassandre fut vaincu par Démétrius Poliorcète, et la Macédoine conquise ; Démétrius de Phalère s'enfuit de l'Attique et alla demander un asile à Ptolémée. Mais à peine eut-il quitté la ville qui, la veille, l'adorait encore comme un dieu sauveur, que le peuple gratta son nom de tous les monuments publics, renversa et fondit toutes ses images, et, pour enchérir sur les statues de bronze élevées à Démétrius de Phalère, décida qu'il serait élevé des statues d'or à Démétrius Poliorcète. L'art était déjà bien tombé, comme on le voit, puisqu'on estimait déjà la valeur de la statue, non point d'après l'artiste qui l'avait faite, mais d'après le métal dont elle était composée.

Le revirement parut à Démétrius Poliorcète trop prompt pour être sincère ; cet enthousiasme fut tenu par lui pour lâcheté ; il traita les descendants des Miltiade, des Thémistocle et des Phocion comme ils méritaient d'être traités : aussi, lorsque Antigone fut tué à

la bataille d'Ipsus, se révoltèrent-ils contre Démétrius. Malheureusement, Démétrius, tout battu qu'il était, était encore à craindre ; on avait cru le preneur de villes mort, il n'était que blessé, blessé mortellement, blessé dans sa puissance, mais blessé comme un lion dont l'agonie est longue et terrible.

Démétrius, dépossédé de l'Asie, se retourna contre l'Europe, prit et reperdit des provinces comme il avait pris et reperdu des villes, fut un instant roi de Macédoine, et, pendant cet instant, chassa Lachares, chef de la révolte athénienne, fortifia le Musée et y mit garnison.

Alors tout fut dit pour celle qui avait été la reine de la Grèce. Tout ce qui lui restait de grand ou de beau disparut. Aigle ou cygne, tout s'envola et alla chercher un air plus libre ou un air plus doux. L'un alla demander asile à Ptolémée, l'autre à Séleucus ; celui-ci se réfugia en Sicile, celui-là à Pergame.

Terminons avec la Grèce, à laquelle nous reviendrons plus tard à la suite des armées romaines.

Cependant quelques vieux Grecs restaient encore qui parlaient à leurs enfants des temps de Marathon, de

Salamine et de Platée. A leur voix, quatre villes à peine nommées jusque-là dans l'histoire, Phare, Tritée, Patras et Dyme, formèrent une association. Nul ne fit attention à cette ligue, tant elle sembla d'abord méprisable. Ce fut cependant la même qui fut appelée depuis la ligue achéenne.

C'est qu'en effet, dès qu'elles eurent un centre de réunion, toutes les villes de la Grèce se réunirent pour une cause commune. Aratus et Philopœmen, les derniers des Grecs, comme Brutus et Cassius furent depuis les derniers des Romains, se mirent à la tête de leurs compatriotes. La Grèce respira un instant dans l'espérance de sa régénération. Cet instant donna Ménandre, Épicure, Zénon et Euclide.

Mais la vieille jalousie qui existait entre les Étoliens et les Achéens amena une guerre, et la rage des deux partis alla si loin, que, lorsqu'elle ne pouvait plus frapper les hommes, elle frappait les monuments et les statues. Les Étoliens, étant entrés dans une ville de Macédoine, nommée Dios, et l'ayant trouvée déserte, abattirent les murs, renversèrent les maisons, brûlèrent e brisèrent les statues. Autant fut fait au temple de Ju-

piter à Dodone en Épire, où ils ne laissèrent pas pierre sur pierre.

Les Macédoniens et les Achéens ne demeurèrent pas en reste avec leurs ennemis. S'étant emparés deux fois de Therma, capitale des Étoliens, ils n'épargnèrent, la première fois, que les temples et les statues des dieux ; à la seconde. tout disparut. Pergame eut le même sort : le roi Philippe, après l'avoir prise, non-seulement en fit abattre les temples, mais encore fit briser les pierres de ces temples en petits morceaux pour qu'ils ne pussent point être rebâtis. L'Élide elle-même, qui jusque-là, à cause de ses jeux publics, avait été respectée, perdit son privilége et cessa d'être pour l'art un lieu d'asile.

Puis vint le tour d'Athènes. D'abord tranquille et sous la protection ou plutôt la dépendance des rois de Macédoine et d'Égypte, elle avait vu le commencement de cette guerre sans y prendre part ; mais, ayant quitté le parti macédonien, Philippe marcha contre elle, la prit, brûla l'Académie, saccagea les temples et brisa toutes les statues. De leur côté, les Athéniens rendirent un décret qui ordonnait d'anéantir non-seulement

toutes les images de ce prince, mais encore toutes celles des personnes de sa famille, de quelque sexe qu'elles fussent. La destruction répondait à l'appel de la destruction.

Pendant ce temps mouraient, assassinés ou empoisonnés, la veuve de Cassandre et ses deux fils; c'étaient les derniers débris de la famille d'Alexandre. Quarante ans s'étaient écoulés à peine depuis que le conquérant de l'Inde avait fondé un empire plus grand que n'avait été la monarchie perse et plus grand que ne devait être la monarchie romaine, et déjà il ne restait plus trace de celui qui, pour me servir des paroles d'un historien moderne, avait traversé l'horizon avec la rapidité de l'éclair, l'éclat du soleil et les calamités de la foudre.

Cependant cette volée d'artistes qui, effrayés par le bruit des armes et par la vue du sang, étaient partis d'Athènes, s'étaient abattus en Égypte, en Asie, en Sicile et en Asie Mineure, et avaient été reçus par Ptolémée, par Séleucus, par Hiéron et par Attale, comme des envoyés des dieux qui devaient consacrer leurs monarchies chancelantes du sceau de leur génie. Jetons donc successivement les yeux sur chacun de ces quatre em-

pires, et voyons ce que l'art y produisit dans sa dernière période.

Presque toutes les statues que les artistes grecs exécutèrent en Égypte sont faciles à reconnaître, soit qu'on les ait retrouvées complètes, soit qu'on n'en ait retrouvé que des fragments ; car elles sont en pierre libyque, c'est-à-dire en porphyre, en basalte ou en granit : ces statues sont rares, attendu l'extrême difficulté de travailler ces pierres ; en revanche ; les médailles d'Alexandre étaient renommées pour leur finesse et leur intelligence, et sont préférées de beaucoup, par les amateurs, aux médailles athéniennes. Quant à la peinture, on la perd de vue, et, comme les tableaux n'étaient point datés du lieu où ils étaient faits, les œuvres des artistes grecs d'Alexandrie se confondent avec celles des autres peintres de la décadence.

Séleucus n'avait pas été moins hospitalier pour l'art fugitif que Ptolémée Soter ; mais il avait transporté le siége de sa capitale à Séleucie, c'est-à-dire assez avant dans l'Asie pour interrompre toute communication entre la colonie et sa métropole : il en résulte que, parmi les artistes qui se rendirent célèbres à la cour des pre-

miers Séleucides, on ne connaît guère, et encore grâce à Lucien, qu'Hermoclès de Rhodes, auteur de la statue du beau Combabus. Quant à la peinture, il est presque impossible d'en retrouver des traces.

En arrivant en Sicile, au contraire, les exilés purent croire qu'ils n'avaient point changé de patrie : c'étaient des ancêtres communs qu'ils retrouvaient, c'étaient des frères qui leur offraient l'hospitalité de la famille. Dès les temps les plus reculés, sous Gélon, sous Hiéron, sous les deux Denys, Syracuse avait été à la Sicile ce qu'Athènes était à la Grèce, et ses portes du temple de Pallas, ciselées en or et en ivoire, étaient, au dire de Cicéron, ce qu'on avait jamais fait de plus beau en ce genre.

Agathocle régnait alors ; il avait été, disait-on, potier dans sa jeunesse, ce qui lui avait appris les règles du dessin et donné le goût de l'art. Il reçut donc les artistes à bras ouverts, fit frapper force médailles qui représentaient d'un côté une tête de Proserpine, et de l'autre une Victoire qui posait un casque sur un trophée : il fit exécuter, en outre, un tableau représentant un combat de cavalerie où il avait commandé en per-

sonne, sans doute dans son expédition d'Afrique, et fit exposer ce tableau dans le temple de Pallas, où le trouva Marcellus.

Hiéron II lui succéda; lui aussi, simple citoyen de Syracuse, avait été proclamé roi d'une voix unanime : c'était un prince magnifique, qui, ne sachant comment occuper ce monde d'artistes qui habitait son royaume, en choisit trois cents des plus habiles et les chargea de lui construire le plus beau vaisseau qui eût jamais été fait. Au bout d'un an, le vaisseau flottait sur la mer de Sicile, plutôt avec l'aspect d'un palais qu'avec celui d'un navire : il avait, de chaque côté, vingt rangs de rames; il renfermait des aqueducs et des jardins, des bains et des temples; mais son chef-d'œuvre était une chambre dont le pavé de mosaïque représentait toute l'*Iliade*.

Les dieux récompensèrent Hiéron; il vécut quatre-vingt-dix ans et en régna soixante et dix : ce fut l'âge doré de la Sicile.

Attale régnait à Pergame; il avait amassé de tels trésors, qu'on disait : « Riche comme Attale. » Ce fut lui qui offrit, des tableaux grecs, ces prix incroyables que rapporte Pline; on juge de ce qu'il fit pour les artistes,

faisant cela pour leurs œuvres. Lui et Eumène, son fils, furent des dieux pour la pauvre Grèce expirante; aussi Sicyone fit-elle ériger à Attale une statue gigantesque qu'elle plaça dans un lieu public, près de celle d'Apollon, et la plupart des autres villes du Péloponèse en firent-elles autant pour Eumène.

Ils avaient à leur cour, outre quatre statuaires fameux qui se nommaient Pyromachus, Higone, Stratonicus et Antigone, plusieurs peintres qui étaient chargés de représenter les batailles qu'Attale et Eumène avaient gagnées contre les Gaulois, dans la Mysie, et un mosaïste célèbre, nommé Sosus, qui avait fait le fameux pavé appelé la *Maison non balayée*, et la *Colombe buvant dans une jatte.*

Ce furent eux eucore qui, pour encourager les savants et protéger les lettres, fondèrent cette fameuse bibliothèque de Pergame, à laquelle les Ptolémées donnèrent une rivale; elle fut bientôt si considérable et si riche (quoique, dans la louable intention de l'emporter sur leurs confrères des bords du Nil, les savants hellespontins y eussent fait entrer près d'un tiers de livres apocryphes), que Ptolémée, jaloux, défendit l'exporta-

tion du papyrus ; mais à cette défense les Pergaméniens répondirent en écrivant sur des peaux de mouton préparées : de là l'invention du parchemin.

Parmi les beaux tableaux que possédait Attale, on citait surtout l'*Ajax* d'Apollodore et le *Malade* d'Aristide ; on se rappelle qu'il avait payé ce tableau cent talents attiques, c'est-à-dire deux cent quarante mille francs de notre monnaie.

Ce fut vers ce temps que l'on vit poindre à l'horizon occidental un peuple qui commença à donner à tous les rois d'Orient quelques craintes, par la manière rapide dont il s'élevait : ce peuple était le peuple romain.

Voici en deux mots l'histoire de ce peuple d'abord inaperçu, et qui bientôt devait conquérir le monde. Quatre cent trente-deux ans après la prise de Troie, au commencement de la septième olympiade, Charops étant archonte à Athènes dans la première année de son gouvernement de dix ans, Numitor, roi des Albains, ayant donné à Romulus et à Rémus le canton dans lequel ils avaient été élevés, ils sortirent d'Albe conduisant chacun une colonie.

Arrivés au pied du mont Palatin, terme du voyage, une contestation s'éleva entre les deux frères sur le lieu le plus favorable à la fondation de leur ville : les Albains prirent parti pour l'un et pour l'autre ; un combat s'engagea, Rémus fut tué, quelques-uns disent par Romulus lui-même. Trois mille hommes se rallièrent autour du vainqueur, sans s'inquiéter si ce vainqueur était un fratricide.

Alors, comme rien ne faisait plus obstacle à sa volonté, Romulus fixa un jour pour offrir aux dieux un sacrifice propitiatoire : ce jour arrivé, il fit son sacrifice, ordonna à chacun d'en faire un autre selon ses moyens, et, allumant un grand feu, il sauta le premier à travers les flammes pour se purifier ; tous l'imitèrent.

Ensuite, ayant convoqué le peuple sur le mont Palatin, il attela un bœuf et une vache à une charrue, et, traçant lui-même un sillon autour de la montagne, il dit :

— Voilà où seront les murs de ma ville, et cette ville s'appellera Rome.

Puis, lorsque ses murs furent élevés, lorsque son enceinte renferma le nombre de maisons nécessaires à sa

population, Romulus rassembla tous ses habitants, satisfait qu'il était d'avoir été choisi pour conducteur de la colonie, et d'avoir donné son nom à la ville nouvelle.

Il voulait consulter le peuple sur le choix du gouvernement; il lui proposa, en conséquence, trois formes d'administration différentes : la monarchie ou le gouvernement d'un seul homme, l'oligarchie ou le gouvernement de plusieurs magistrats, la démocratie ou le gouvernement du peuple; quant à lui, quelle que fût la forme adoptée, il déclarait être prêt à s'y soumettre et ne refusait ni de commander ni d'obéir.

Le peuple, après avoir délibéré, répondit qu'il voulait suivre le gouvernement de ses ancêtres, qui l'avait rendu heureux, et que, fixé comme il l'était pour la royauté, il n'en voyait pas d'autre que Romulus qui convînt au trône, tant à cause du sang royal qui coulait dans ses veines, qu'à cause du courage qu'il avait déployé depuis qu'ils étaient sortis d'Albe.

Romulus répondit à son tour qu'il n'accepterait cet honneur qu'autant que les dieux le ratifieraient, et, le peuple l'ayant unanimement approuvé, il indiqua un

jour pour consulter les augures ; ce jour, il sortit de sa tente de grand matin, et, après avoir immolé des victimes, il s'adressa aux dieux protecteurs de la colonie, les priant de lui indiquer, par quelque signe favorable, si c'était leur volonté qu'il acceptât le pouvoir royal : au même instant, un éclair venant de gauche à droite sillonna le ciel ; et Romulus, élu par les hommes et adopté par les dieux, fut nommé roi de Rome.

Il fit alors le recensement de son peuple ou plutôt de son armée, et il se trouva qu'il avait autour de lui trois mille hommes d'infanterie et trois cents cavaliers.

Ce fut le noyau du peuple romain.

Alors il le divisa en trois corps qu'il nomma tribus, et leur donna trois chefs qu'il appela tribuns; puis il subdivisa ces trois tribus en trente autres corps qu'il appela curies, et leur donna trente chefs qu'il appela curions ; enfin il subdivisa de nouveau chaque curie en dix corps qu'il nomma décuries, et leur donna des chefs qu'il nomma décurions.

Il y avait donc trois tribuns, trente curions et trois cents décurions.

Le partage des hommes terminé, il passa au partage des terres, qu'il divisa en trente parts égales, réservant la part des dieux et la part de la République.

Puis, le partage des hommes et de la terre achevé, Romulus passa au partage des emplois et des honneurs; il choisit les plus braves et les plus instruits de ses sujets, et les nomma patriciens; les autres furent appelés plébéiens.

Voici quels étaient les devoirs de chacun :

Le roi se réservait la souveraine sacrificature, la garde des lois et des coutumes du pays, le soin de veiller à l'exacte observation du droit naturel et du droit civil, la rédaction des traités et des conventions, le jugement des grands crimes, la faculté d'assembler le peuple, de convoquer le sénat, de dire son avis le premier, de conclure à la pluralité des voix et d'exécuter les décisions; enfin le commandement des armées et la souveraine autorité dans la guerre : il réunissait donc le pouvoir religieux au pouvoir militaire, le pouvoir législatif au pouvoir exécutif.

Le nourrisson de la louve s'était, comme on le voit, fait une part de lion.

Les patriciens avaient le soin du culte des dieux, rendaient la justice, et aidaient le roi dans le gouvernement.

Les plébéiens étaient chargés des fonctions qui exigeaient moins de capacités et de richesses ; ceux qui ne remplissaient aucune charge, et ce fut le plus grand nombre, s'appliquèrent à l'agriculture, à l'entretien des troupeaux et à l'exercice des métiers.

Les patriciens se convoquaient par des hérauts, les plébéiens se réunissaient au son de la trompette.

Ce fut la base du gouvernement de Rome.

La pondération des pouvoirs ainsi établie entre les trois corps de l'État, et lorsque chacun connut sa puissance, ses droits et ses devoirs, Romulus s'occupa de l'agrandissement du royaume et de l'augmentation des individus.

Dans ce but, il rendit trois lois.

La première défendait aux parents de tuer leurs enfants avant qu'ils eussent trois ans accomplis, à moins qu'ils ne fussent estropiés et monstrueux à leur naissance ; dans ce cas, on les faisait voir à cinq voisins, et, selon le sentiment de ceux-ci, on les mettait à mort, ou on les laissait vivre.

La seconde accordait asile aux peuples mécontents de leurs gouvernements. Entre la capitale et la citadelle s'étendait un bois de chênes fort touffu : Romulus consacra ce bois, y bâtit un temple, et en fit un lieu d'asile pour toute personne libre.

La troisième était la défense de passer au fil de l'épée la jeunesse des villes vaincues, l'ordre de ne point la vendre, de ne point laisser en friche les terres conquises, mais de déclarer la conquête colonie romaine, et, comme telle, de la faire participer à une partie des avantages réservés aux citoyens romains.

Le gouvernement établi par Romulus dura jusqu'au moment où Brutus chassa les rois, c'est-à-dire jusqu'à l'an 243 de la fondation de Rome, qui correspond à l'an 510 avant Jésus-Christ. Brutus était contemporain d'Harmodius et d'Aristogiton.

Alors, quoique le nouvel ordre de choses prît le nom de république, le fond resta à peu près le même ; seulement, un léger changement s'opéra dans la forme : le pouvoir, réuni auparavant dans les mains d'un seul roi, fut partagé entre deux magistrats et, de viager qu'il était, devint annuel ; on appela les nouveaux chefs

consuls, afin que, par ce nouveau nom introduit dans la langue romaine, ils se trouvassent avertis de ne rien faire sans consulter les citoyens.

Ces consuls héritèrent non-seulement de l'autorité royale, mais encore de l'appareil du pouvoir souverain : cet appareil consistait en une troupe de douze licteurs marchant toujours devant le consul sur une seule ligne et armés de simples faisceaux de verges de bouleau, qu'ils surmontaient d'une hache quand ce magistrat sortait de Rome.

Les patriciens qui avaient fait la révolution l'organisèrent à leur profit en se réservant le consulat. Ils laissèrent bien l'élection au peuple ; mais, comme les consuls ne pouvaient être pris que parmi la noblesse, et que les consuls nommaient les sénateurs, ils se trouvèrent ainsi maîtres de la République, par le consulat et la sénatorerie.

Quoique le peuple se fût promptement aperçu du réseau aristocratique dans lequel il était enveloppé, cet état de choses dura quelque temps. Puis, comme dans toutes les situations où les intérêts des masses sont compromis au profit d'une minorité, un accident, qui au

premier coup d'œil paraissait n'avoir aucun rapport avec la cause réelle du malaise populaire, vint apporter une modification dans le système gouvernemental.

A cette époque, tout citoyen devait à la République le service militaire sans indemnité ; ce qui fit que beaucoup de plébéiens qui ne vivaient que de leur travail se trouvèrent obligés, par suite de fréquents appels sous les drapeaux, de contracter des dettes. Bientôt ces dettes s'accumulèrent au point que les débiteurs devinrent insolvables. Tourmenté par ses créanciers, et ne trouvant aucun appui dans le patriciat, le peuple réclama des sénateurs un adoucissement à son sort. Cet adoucissement lui fut durement refusé. Le peuple alors se décida à une banqueroute générale ; il émigra tout entier, suivi des femmes et des enfants, et se retira sur une montagne distante d'une lieue et demie de Rome, à peu près, ne laissant dans la ville que les consuls, les sénateurs et la noblesse.

Le patriciat, effrayé de cette désertion, envoya des ambassadeurs aux mécontents ; les mécontents exigèrent : 1° l'abolition des dettes contractées pour le service de la patrie ; 2° l'élargissement des détenus ; 3° la

création de deux magistrats selon Tite-Live, et de cinq, selon Plutarque, lesquels choisis parmi les plébéiens, devaient les protéger contre l'avidité des riches, l'insolence des patriciens et les injustices du sénat.

Ces trois demandes furent accordées : les dettes furent remises, les débiteurs élargis ; les nouveaux magistrats, choisis dans l'armée parmi les chefs de corps, prirent le nom de tribuns du peuple, et la colline qui avait offert un asile aux opprimés fut appelée le mont Sacré. A compter de ce jour, les plébéiens eurent entre les mains leur force légale ; mais d'abord cette force fut seulement défensive, les tribuns n'étant et ne devant être que de simples protecteurs : en conséquence, ils n'avaient aucun costume particulier, marchaient sans suite, accompagnés seulement d'un seul viateur, et perdaient leur puissance en sortant des portes de la ville.

Mais tout pouvoir, si faible qu'il soit à sa naissance, grandit vite s'il a été procréé par les besoins de la majorité, et bientôt le droit d'opposition ne suffit plus au tribunat. Il se lassa du rôle passif qui lui était dévolu, et une occasion se présenta bientôt où il put faire l'essai du pouvoir actif qu'il était à même d'exercer.

Neuf à dix ans après la chute des Tarquins, une famine affreuse s'étant fait sentir, le sénat, dans lequel étaient concentrées toutes les richesses, fit venir du blé des pays environnants, et Marcius Coriolan proposa de donner le blé à moitié prix au peuple si le peuple consentait à renoncer à ses tribuns. Les tribuns, menacés dans leur existence, répondirent en citant Coriolan devant le peuple, et, quoique le fier patricien refusât de comparaître au tribunal populaire, il fut jugé et condamné.

A compter de ce moment, la puissance des tribuns alla sans cesse croissant; le pouvoir populaire, une fois en face du pouvoir aristocratique, ne lui donna ni paix ni trêve. Bientôt le consulat cessa d'être circonscrit parmi les patriciens; et les magistratures les plus importantes, passant par la brèche faite à la constitution primitive, descendirent jusqu'au peuple, tandis qu'au contraire il est prouvé par les témoignages de Caton d'Utique, de Cicéron, de Plutarque et de Tite-Live, que jamais un noble ne put obtenir le tribunat. En effet, Auguste fut le premier que l'on décora de ce titre.

Et maintenant, voici dans quelle progression, malgré ses révolutions intestines, malgré l'invasion des Gaulois et malgré la guerre étrangère contre Pyrrhus, le peuple romain en était comme population à l'époque où nous sommes arrivés, c'est-à-dire cinquante ou cinquante-cinq ans après la mort d'Alexandre.

Grâce aux lois qu'il avait fondées, lorsque Romulus, après trente-sept ans de règne, fut emporté par une tempête, Rome comptait quarante-sept mille âmes, tant habitants que sujets.

L'an 220, ce nombre montait, selon Fabius Pictor, le plus ancien historien romain, à quatre-vingt mille hommes en état de porter les armes.

L'an 395, époque de la prise de Rome par les Gaulois, et qui correspond, à dix ans près, à la guerre de Thèbes et de Lacédémone, c'est-à-dire à l'époque où Athènes était en pleine floraison, la République comptait, selon Tite-Live, cent trente-deux mille citoyens.

Enfin, l'an 500, c'est-à-dire à l'époque où nous sommes arrivés, sa population était augmentée du double; ce qui peut porter le chiffre total, toujours au dire de Tite-Live, et en y comprenant les femmes, les

vieillards et les enfants, à huit cent mille âmes, à peu près.

Maintenant, nous allons voir, au moment où l'art tombait chez les Grecs vieillis, où l'art en était chez ce peuple à peine adulte, qui devait grandir avec tant de rapidité et tomber avec tant de bruit.

Comme on l'a vu, les Romains étaient un peuple guerrier; élevé par les armes, il se soutenait par les armes; il lui fallut près de cinq cents ans de lutte pour consolider son droit de bourgeoisie dans le Latium : lorsqu'on combat pour sa propre existence, on n'a guère de temps à perdre pour les choses de luxe.

D'abord, au dire de Plutarque, Numa avait rendu une loi qui défendait de représenter la Divinité sous une forme humaine; de sorte que Varron rapporte que, pendant les cent soixante et dix premières années de la République, c'est-à-dire de Romulus à Servius Tullius, on ne vit, dans les temples de Rome, ni statues ni images des dieux.

Cependant la ville n'était point dénuée de toute espèce de monuments de ce genre. Il existait une statue de Romulus, et Denys d'Halicarnasse parle, comme d'un

ouvrage remontant à la plus haute antiquité, de la louve du Capitole qui allaitait Romulus et Rémus, et Pline ajoute que Tarquin l'Ancien, Plutarque dit Tarquin le Superbe, fit venir des artistes du pays des Volsques pour exécuter en terre cuite le Jupiter Olympien et le quadrige qui fut placé sur le faîte du temple. De plus, Appien (dans sa *Guerre civile,* livre I, page 168) affirme que, du temps des Gracques, et pendant les troubles qu'ils excitèrent, c'est-à-dire environ six cent vingt ans après la fondation de Rome, on voyait encore les statues des anciens rois à l'entrée du Capitole.

D'ailleurs, une chose essentielle s'opposait, chez les Romains, aux progrès de l'art de la statuaire : dans le traité conclu avec Porsenna, après la mémorable aventure de Mutius Scévola, il fut stipulé, à ce qu'assure Pline, que le fer ne serait employé qu'à des instruments d'agriculture. De cette manière, les outils manquant pour tailler le marbre, on dut avoir recours à la fonte : aussi voyons-nous que le plus grand honneur qu'on pût rendre à un citoyen était de lui élever une colonne ou une statue de bronze; encore cette statue,

comme celle d'Horatius Coclès, qui était érigée dans le temple de Vulcain, et celle de Clélie, que Sénèque vit encore et dont il parle dans ses *Consolations à Marcia*, ne pouvait-elle être que de trois pieds de hauteur.

Quant aux portraits des particuliers qui n'avaient point été jugés dignes des honneurs publics de la statue, la piété privée les faisait exécuter en cire; c'étaient de simples médaillons enclavés dans des cadres, afin qu'on pût les emporter avec soi lorsqu'on changeait de maison, ou les promener dans les pompes funèbres de la famille (1). Aussi, dit Pline, lorsqu'il mourait un citoyen de marque, voyait-on assister à son convoi une telle quantité d'ancêtres, que le mort était littéralement accompagné d'un peuple portant le même nom que lui.

C'était le temps où les vertus étaient fières encore d'être des vertus et voulaient être perpétuées; aussi, en même temps qu'un arbre généalogique tracé sur la muraille étendait ses rameaux jusqu'à chacune de ces médailles, les cases des archives se remplissaient de

(1) « Nec mea tunc longa spatietur imagine pompa » (*Propert.*), lib. II, eleg. XIII.

manuscrits contenant les faits et gestes de ceux dont la maison offrait les portraits. En outre, il y avait en dehors et autour des portes d'autres effigies représentant les actions glorieuses des propriétaires de ces maisons, ainsi que les trophées ennemis qui en avaient été la récompense, et, quels que fussent les acquéreurs de ces maisons, ils ne pouvaient enlever les effigies et les trophées, de sorte qu'elles continuaient de triompher même en changeant de maître, et qu'un lâche y regardait à deux fois pour passer ce seuil qui lui criait à haute voix d'être brave.

Ce fut Appius Claudius qui, pendant son consulat avec Servilius, l'an 258 de Rome, quinze ans après la chute de Tarquin, donna le premier l'exemple de cet hommage rendu à ses ancêtres en dédiant, dans le temple de Bellone, des boucliers à leur effigie; autour de ces boucliers étaient leurs noms et des inscriptions rappelant les principales actions de leur vie. Cet exemple fut imité, et bientôt, cet honneur s'étendant des morts aux vivants, on vit de grands boucliers représentant le chef de la famille, tout entouré de petits médaillons où étaient modelés les portraits de ses enfants.

Cette coutume dura longtemps; car, plus de quatre cents ans après, Marcus Émilius Lépidus, qui, l'an 671 de Rome, eut pour collègue au consulat Quintus Lutatius, plaça les écussons de ses ancêtres dans la basilique Émilienne. Il y avait plus : jusqu'à l'incendie du Capitole arrivé du temps des guerres de Marius et de Sylla, on voyait, attaché au-dessus de la porte du temple de Jupiter Capitolin, le bouclier d'Asdrubal, qui avait été rapporté d'Espagne par Marcius, et qui était tombé dans ses mains quand ce vengeur des Scipions avait forcé le camp du général carthaginois. Au reste, à cette époque d'ignorance et de vertus antiques, l'indifférence était si grande pour la matière, que ce fut Marcus Aufidius qui, ayant été préposé à la garde et à l'entretien du Capitole, l'an 575 de Rome, apprit aux sénateurs que les écussons à portraits, que l'on avait pris jusqu'alors pour des boucliers de cuivre, étaient des boucliers d'argent.

Pendant les quatre premiers siècles de la fondation de Rome, l'art, comme on le voit, ne fit donc aucun progrès chez les Romains. Cependant, vers l'an 52, Spurius Cassius, consul, avait fait faire une statue de

Cérès en bronze, et, en l'an 417, on avait érigé les premières statues équestres aux consuls Lucius Furius Camillus et à C. Marcius, vainqueur des Latins. Mais ces divers monuments étaient sans doute exécutés par des Étrusques; car, en l'an 461, les Romains étaient encore si ignorants en statuaire, que Spurius Carvilius, vainqueur des Samnites, ayant voulu couler en fonte un *Apollon* colossal, fait des casques, des cuissards et des cuirasses des vaincus, fut forcé de faire venir à Rome un artiste étrusque. Or, l'an 461 de Rome correspondait à la 121e olympiade, c'est-à-dire trente-quatre ou trente-cinq ans après la mort d'Alexandre, époque à laquelle l'art grec, arrivé à son apogée depuis plus d'un siècle, était déjà bien près d'entrer dans sa décadence. L'artiste étrusque s'en tira, au reste, à son honneur, et sa statue, qui était si grande, qu'on pouvait la voir de la montagne d'Albano, fut transportée plus tard dans la bibliothèque du temple d'Auguste, où Pline la vit vers la moitié du premier siècle de l'ère chrétienne. Quant au marbre, il n'en était pas le moins du monde question, et, comme le territoire possédé à cette époque par les Ro-

mains ne renfermait encore aucune carrière de ce genre, il était si rare, que, longtemps encore après l'époque où nous sommes arrivés, le censeur Fulvius fit transporter à Rome les tuiles de marbre qui couvraient le temple de Junon Lucinia, situé près de Crotone, pour en faire la couverture d'un nouveau temple que lui-même avait fait vœu de bâtir. En même temps, son collègue, le censeur Émilius, faisait paver un marché de la même matière; mais, pour garantir cette merveille d'une trop prompte destruction, on l'avait entourée d'une palissade qui ne s'ouvrait que certains jours de la semaine.

Au reste, il était facile de reconnaître les statues antérieures à la 120e olympiade, c'est-à-dire à l'an 454 de la fondation de Rome, en ce qu'elles avaient toutes la barbe et les cheveux longs, les barbiers, au dire de Plutarque, étant vers cette époque seulement venus de Sicile. Scipion l'Africain portait encore cette coiffure primitive dans son entrevue avec le roi Massinissa.

Quant à la peinture, c'était encore par les Étrusques qu'elle était pratiquée à Rome ; ils avaient orné de

leurs fresques un temple de Cérès ; et ces fresques passaient pour de tels chefs-d'œuvre, que, lors de la reconstruction de ce temple, on enleva ces peintures en sciant, pour les conserver intactes, une partie de la muraille. Et il fallait bien que cette pénurie d'artistes indigènes fût grande, puisque Quintus Fabius, qui, après la bataille de Cannes, fut envoyé à Delphes pour consulter l'oracle, l'an 450 de Rome, reçut, pour avoir peint le temple du Salut, situé sur le Quirinal, le surnom de Pictor, qui fut depuis affecté à l'illustre famille Fabia. Au reste, ces peintures demeurèrent à Rome, comme les premiers essais de l'art, jusqu'au règne de Claude, époque à laquelle ce temple fut brûlé.

Deux ans après, Tibérius Gracchus, ayant remporté sur les Carthaginois, commandés par Hannon, une grande victoire, fit peindre, dans le temple de la Liberté à Rome, les fêtes qu'il avait données à son armée dans la ville de Bénévent. Ces fêtes consistaient en dîners publics dans lesquels on voyait les citoyens servir les vainqueurs, qui cependant n'étaient en grande partie que des esclaves à qui Tibérius Gracchus avait promis la liberté.

Pacuvius, neveu d'Ennius et poëte comme son oncle, fut le dernier citoyen recommandable, qui, au dire de Pline, exerça l'art de la peinture. Il avait décoré le temple d'Hercule situé dans le marché aux Bœufs, et le succès de ses pièces de théâtre avait donné une nouvelle célébrité à ses autres travaux; mais, vers le même temps, les Romains, qui, ainsi que je l'ai dit, commençaient à devenir une puissance, ayant été appelés par les Étoliens à leur secours contre les Achéens, et ayant passé du parti de leurs premiers alliés à celui de leurs ennemis, eurent occasion de comparer les peintures grecques aux essais informes qu'ils avaient vus à Rome.

L'admiration pour les productions étrangères les ayant naturellement conduits au mépris des productions indigènes, ils jugèrent inutile de se donner une plus longue peine pour arriver au degré de perfection où étaient parvenus les Grecs, et trouvèrent qu'il était bien plus simple d'envoyer à Rome des chefs-d'œuvre tout faits que de perdre leur temps à essayer d'en faire. Au reste, cette campagne des Romains eut un résultat excellent pour l'art. Quintus Flaminius prit Corinthe et

força Philippe à une paix dont l'un des articles fut qu'il évacuerait toutes les îles grecques dans lesquelles il avait garnison, et cela avant le retour des jeux isthmiques. Cette convention exécutée, Quintus Flaminius déclara les Grecs libres. Les Grecs tombèrent à genoux, et, dispensés de lui obéir comme à un maître, l'adorèrent comme un dieu. Cela se passait après la seconde guerre punique, c'est-à-dire vers l'an 197 avant le Christ.

Ce moment de liberté produisit en Grèce une recrudescence de l'art; quelques maîtres reparurent, de second ordre il est vrai, mais hommes de talent, sinon de génie : c'étaient les Antée, les Polyclète, les Callistrate, les Athénée, les Callixène, les Pythias et les Métrodore, dont les productions, mentionnées par Pline, signalent le dernier âge de l'art grec.

Mais les premiers chefs-d'œuvre apportés à Rome le furent par Claudius Marcellus et venaient de Syracuse, qu'il avait prise : c'étaient des statues et des tableaux du beau temps et de la belle école grecque ; aussi ces statues et ces tableaux destinés à la décoration du Capitole et à l'ornement d'un temple, qu'au dire de Plu-

tarque il éleva vers la porte de Capène, produisirent-ils un véritable enthousiasme.

Il en fut de même pour la ville de Capoue : Fulvius Flaccus, l'ayant prise, la dépouilla de tous les objets d'art qu'elle possédait, et les envoya à Rome.

Puis, vers le même temps où Scipion l'Africain détruisait Carthage, Mummius prit Corinthe et trouva, dans la lave qui coulait de l'incendie, ce précieux métal composé d'or, d'argent et de bronze, pour lequel devaient se ruiner les Romains du temps de Claude et de Néron.

Enfin, Antiochus fut vaincu ; et cette victoire, en livrant aux Romains l'Asie Mineure jusqu'au mont Taurus, leur livra ces richesses étranges, inconnues, inouïes, où devaient, au pied du tombeau des Gracques et des Scipions, s'éteindre les restes de leurs vieilles vertus.

A partir de ce moment, Rome marcha vers la monarchie universelle, absorbant au profit de sa propre gloire tout ce que, dans ses conquêtes successives, elle trouva de grand et de beau. Alors elle ne comptait plus sa population territoriale comme aux temps dont parle

Tite-Live, mais la population de Rome seule; et cette population, au dire d'Eusèbe, cinquante ans avant le Christ, c'est-à-dire du temps de César, se montait à peu près à trois millions d'habitants, non compris les femmes, les enfants, les vieillards et les étrangers; mais alors Rome était la capitale du monde, et partout où n'était pas Rome, il n'y avait rien.

C'est qu'en effet, arrivée à cette époque, Rome n'est pas encore la reine du monde, elle n'en est que la maîtresse. A son territoire italien, qu'elle a conquis avec tant de peine, et après cinq cents ans de lutte, Duilius a réuni la Sardaigne, la Corse et la Sicile; Scipion, l'Espagne; Paul-Émile, la Macédoine; Sextius, la Gaule Transalpine; Scipion Émilien, le littoral de l'Afrique; Pompée, la Syrie et le Pont; Marius, la Numidie; Jules César, les Gaules et l'Angleterre; enfin elle a hérité : la Bithynie, de Nicomède; Pergame, d'Attale; et la Libye, d'Apion; si bien que les limites de la République s'étendent, à l'orient, jusqu'à l'Euphrate; au midi, jusqu'au grand désert; au nord jusqu'à la Germanie; à l'occident, jusqu'à l'Atlantique.

Depuis longtemps, la Rome de bois a fait place à

la Rome de brique, et la Rome de brique, à son tour, commence à disparaître sous les pieds de la Rome de marbre. Circonscrite d'abord dans le sillon que la charrue de Romulus a tracé autour du mont Palatin, elle a successivement fait craquer ses trois enceintes de murs, envahi les six collines qui entouraient son berceau, et couvert de ses faubourgs, de ses jardins et de ses villas, le territoire qu'elle avait trouvé occupé par sept peuples. Comme un riche patricien a un château d'été, la voluptueuse qu'elle est a une ville de campagne qu'on appelle Naples. Les dépouilles du monde entier sont venues, comme nous l'avons dit, grossir son trésor; les chefs-d'œuvre de la Grèce, envoyés de Syracuse par Marcellus, de Corinthe par Mummius, et d'Athènes par Sylla, ornent ses places publiques et ses palais. Il y a plus : inhabile à la peinture et à la statuaire, elle s'est réfugiée dans l'architecture, et elle s'essaye à bâtir ces monuments gigantesques dont elle couvrira le monde; déjà elle a bâti ou va bâtir sur son Forum la basilique Émilia, dont les deux cents colonnes sont de marbre de Phrygie; le temple de Saturne, qui renferme le trésor de la République et dont le fronton est sur-

monté de dieux marins sonnant de la trompette; le temple de Vesta, qui est couvert en airain de Syracuse; le temple de la Fortune, dont le péristyle est soutenu par dix colonnes; le temple de Castor et Pollux, qui est situé sur l'emplacement de la fontaine où les deux frères divins se baignèrent en revenant de combattre avec l'armée romaine à la bataille de Régile; le temple de la Félicité, qui occupe l'emplacement de l'ancienne curie Hostilia; enfin, le Græcostase, où les ambassadeurs des rois étrangers attendaient l'audience du sénat romain.

Sur son Champ de Mars, en entrant par la porte Flumentane, on aperçoit, isolés entre la voie Triomphale et le Tibre, les trois temples de l'Espérance, de Junon Reine et de la Piété; tandis que de l'autre côté de la voie s'élèvent : le forum Olitorium, où les paysans des environs viennent étaler le produit de leurs jardins; le temple de Janus, qui n'a été fermé que deux fois encore depuis cinq cent cinquante ans qu'il est bâti; le temple d'Apollon, qui touche à la maison de Quintus Cicéron, frère de l'orateur; le théâtre de Cornélius Balbus, qui fait face au temple de l'Hercule aux Muses; le temple

de Bellone et sa colonnette guerrière, du haut de laquelle on lance la javeline hostile vers le côté du monde où Rome veut porter la guerre; le cirque de Flaminius, qui a donné son nom à toute la région; le théâtre de Pompée, où pour la première fois, depuis les tuiles de Crotone, au milieu de la Rome républicaine, le marbre aristocratique a été employé, et devant lequel s'étend un portique qni repose sur cent colonnes dont les intervalles et les extrémités se ferment avec des voiles d'étoffe attaliques, tandis que, derrière lui, sa curie touche, par une promenade plantée d'arbres et ornée de statues, au stade Jules César; puis, à l'extrémité opposée du Champ de Mars, en le traversant dans toute sa largeur, pour aller du Tibre au mont Quirinal, le temple d'Isis, au milieu de ses jardins; et enfin les Septa Julia, bazar splendide, où l'on vend des coupes de myrrhe, des tables de bois en citre, des lits d'écaille incrustés d'or, des vases d'airain de Corinthe, des statues de Polyclète, des plats ciselés par Évandre; et des vases murrhins qui viennent du royaume des Parthes, et dont quelques-uns valent jusqu'à trois cent mille francs.

Dans ces temples, devant les péristyles, sous les porti-

ques, circulent, non plus les matrones du temps de Cornélie, vêtues de longues stoles qui couvraient leur poitrine et retombaient jusqu'à leurs talons, enveloppant leur taille des plis du palla, couvertes d'un voile qui cachait leur visage, et dont les enfants étaient les seuls bijoux, mais d'élégantes coquettes, qui se sont fait apporter aux portes Thriomphale, Flumentane ou Carmentale, mollement étendues dans des litières aux rideaux de soie et d'argent, précédées de deux coureurs africains ceints autour des reins seulement, pour mieux faire ressortir l'ébène de leur peau, de la toile la plus fine et la plus blanche d'Égypte, portées par six esclaves vêtus de magnifiques *penulæ*, accompagnées d'une suivante qui, à l'aide d'un parasol couvert de plumes de paon, intercepte les rayons du soleil, et suivies de deux Liburniens qui tiennent chacun un petit marchepied qu'ils posent, lorsque le cortége royal s'arrête, chacun d'un côté de la litière, afin que la dame paresseuse n'aït pas même besoin de faire un signe pour indiquer de quel côté elle veut descendre.

A l'entrée du *champ*, car on disait alors à Rome *le champ*, comme on dit aujourd'hui à Paris *le bois*, à

l'entrée du champ, dis-je, elles ont laissé dans leurs litières leurs manteaux, et elles n'ont conservé qu'une tunique si légère et qu'un voile si transparent, qu'on dirait d'une vapeur tissue.

Elles marchent suivies d'esclaves, vieilles ou laides, ombres que la Mauritanie ou la Libye ont fournie à leur beauté, froissant entre leurs mains des boules d'ambre jaune qui donnent d'abord une fraîcheur douce, puis, en s'échauffant, un parfum suave. Quelques-unes, encore plus raffinées dans leurs recherches contre la chaleur, portent autour du cou, au lieu de colliers, de petits serpents privés, qu'elles laissent flotter sur leur sein pour le rafraîchir par le contact de ces animaux à sang glacial, tandis qu'autour d'elles comme autour de nos femmes modernes, dahlias vivants des Tuileries, papillonnent les dandys, s'empressent les *trossuli* et les beaux, ces modèles de l'élégance romaine, qui ont tellenent raffiné tout, qu'à leur avis Alcibiade n'était qu'un crocheteur : on les reconnaît facilement à leur chevelure parfumée de baume et de cinnamome qu'ils partagent au milieu de la tête et que le fer roule en longs anneaux des deux côtés de leurs tempes ; à

leur visage sans barbe ou à leur barbe taillée avec art, de manière que les uns n'ont que des moustaches et les autres qu'un collier; à leur toge transparente ou pourprée, dont les manches démesurées couvriraient la main toute entière, s'ils n'avaient soin d'élever la main pour que ces manches, en se retroussant, laissent voir leurs bras polis à la pierre ponce, et leurs doigts couverts, dès le mois de mars, de bagues d'été, trop faibles qu'ils sont, par la chaleur naissante du printemps, pour porter encore leurs bagues d'hiver. Les uns ont le visage couvert de vermillon et de mouches, comme les histrions grecs qu'on met en étalage aux boutiques des marchands d'esclaves, et font siffler des baguettes sur lesquelles ils ne peuvent s'appuyer, tant elles sont frêles et pliantes; les autres parlent d'un ton mou et languissant, et marchent en s'appuyant sur l'épaule d'un jeune et bel esclave circassien, comme si les travaux herculéens de leurs nuits ne leur laissaient pas de force pour leurs promenades du jour; ceux-ci, au contraire, se balancent et sautillent en marchant, comme si leurs pas étaient réglés par une musique qu'eux seuls entendent; ceux-là, enfin, qui sortent des thermopoles la

langue encore épaissie par le vin cuit qu'ils ont bu, chantent les voluptueuses chansons de Cadix et d'Alexandrie, dont une courtisane nue leur a fait entendre les airs sur la flûte tibicine. Tous ont aux portes du champ leurs équipages, qui les attendent pour les ramener chez eux ; ce sont des mules espagnoles chargées de riches housses de pourpre et de harnais couverts d'or, guidées par des coureurs aux robes retroussées, dont le pas est si agile, qu'ils devancent la monture de leur maître, quelle que soit l'allure qu'elle prend. Ce sont des cisii légers, espèces de tilburys antiques, garnis de tapis précieux, auxquels on attelle trois chevaux de front, et devant lesquels courent, en aboyant, une troupe de chiens molosses aux cous parés de colliers d'or armés de pointes de fer ; des *petorita*, imités des chars gaulois, dont la conquête transalpine a fait naître la mode, et dont les ciselures d'airain, d'ivoire ou d'argent rehaussent, par des détails élégants, la forme tant soit peu commune ; enfin, au milieu de cette foule d'esclaves et de maîtres, circule le parasite, au visage souriant, qui cherche un dîner qu'il payera avec des louanges, et le mendiant, aux cheveux ras, qui

assure sa marche sur un bâton entouré de bandelettes.

Maintenant, descendons de l'aristocratie au peuple, et voyons ce que c'était que ces trois millions d'hommes qui fourmillaient dans les rues de la capitale du monde.

C'était un mélange singulier de vieux Romains, de provinciaux, d'hommes libres, de citadins et d'étrangers. La citoyenneté s'était étendue d'un côté jusqu'à l'Euphrate, et de l'autre jusqu'à l'Océan, de sorte que, de tous les points de l'empire, il arrivait des citoyens à Rome, qui, de son côté, renvoyait des colonies aux deux bouts de l'univers. C'était le grand système de la circulation du sang appliqué au monde tout entier; le Capitole était le cœur, et les voies publiques les artères : de tous les points de cette immense circonférence dont il était le centre, ce peuple avait vu successivement arriver les richesses de l'Asie, de l'Afrique, de l'Égypte et des Gaules; il avait tant d'or, que, du temple de Saturne, qui ne pouvait plus le contenir, on en porta une partie au Capitole : il avait tant de statues, que ses rues en étaient encombrées; on fut obligé de rendre un édit pour enlever la faculté d'en dresser

de nouvelles à quiconque de ses propres deniers n'aurait pas restauré un édifice public ; il avait tant de temples, de basiliques et de bains qu'un million d'hommes, plutôt que de remonter tous les soirs dans leurs chambres du sixième ou septième étage, se couchaient dans les entre-colonnements et sous les portiques ; aussi savait-il bien, ce peuple, qu'il était devenu grand seigneur, et ne voulait-il plus travailler : il abandonnait en conséquence les métiers et le commerce à ses esclaves, et, quand la faim le pressait, il s'amassait sur la place publique et demandait, de sa voix puissante et universelle, du pain. Alors on lui distribuait, sous le nom de gratification (1), des aumônes de trente, de quarante, de cent, de deux cents sesterces par homme : seize millions y passaient en un jour. Qu'importe ! Rome n'avait-elle pas vingt rois pour tributaires ? A peine l'argent touché, il allait dans ses tavernes, où, pour un as, il trouvait à se repaître, et, une fois repu, il revenait demander des spectacles. Alors on le rangeait aux deux côtés de la voie Triomphale, et l'on faisait passer devant lui Paul-Émile remontant le Tibre

(1) Congiaria.

sur la galère capitane du roi Persée, Pompée traînant à sa suite le roi des Juifs, la sœur de Mithridate, la mère de Tigrane, douze fils de rois, cent vingt satrapes et deux cent quarante généraux; César vêtu du costume de Jupiter très-bon et très-grand, les bras et la figure couverts de vermillon, précédé de trois cents enseignes conquises, et suivi de trois tableaux dont le premier représentait *Lucius Scipion se jetant dans les flots;* le second, *Pétréius se poignardant au milieu d'un repas*, et le troisième, *Caton d'Utique se déchirant les entrailles*. Puis, lorsqu'il était las de voir passer en personne des rois captifs, et, en image, des républicains qui voulaient rester libres, on faisait venir pour lui des éléphants de l'Inde, des crocodiles du Nil, des serpents d'Afrique, des rhinocéros de Zahara, des danseurs de Cadix, des gladiateurs des Gaules, des histrions d'Athènes. On ouvrait les cirques, les théâtres et les naumachies, et, après avoir dépensé un milliard en jeux ou en fêtes, César venait humblement demander à ce peuple souverain s'il était satisfait et s'il voulait bien le nommer pontife ou préteur.

Et il le nommait à toutes les charges auxquelles il

désirait être nommé! c'est que César était à la fois le modèle de l'aristocratie et l'idole du peuple : nul homme peut-être n'a jamais été un type plus parfait de son temps.

Après avoir dit ce qu'était Rome, l'aristocratie et le peuple, disons donc ce qu'était César, et l'on aura une idée complète de ce qu'était cette époque, où il y avait si peu de place pour l'art, que l'on comprendra qu'elle ait dû amener sa complète décadence.

A l'heure où nous sommes arrivés, César a cinquante ou cinquante-cinq ans, la taille haute, les membres arrondis, le teint blanc, le nez aquilin, les lèvres grosses, les yeux noirs et vifs comme ceux d'un faucon, la barbe épilée avec soin, et la tête ceinte d'une couronne de laurier sauvage qui empêche de voir qu'il est chauve. Sur sa tunique, qui est faite d'une étoffe asiatique, brodée de palmes d'or, il porte la toge sénatoriale qu'on appelle le laticlave à cause du nœud de pourpre en forme de clou qui lui sert d'ornement. Contre l'habitude, ce vêtement chez lui est bordé d'une frange d'or qui lui descend jusqu'aux mains, et, contre l'habitude encore, ses mains ne portent d'autres bagues qu'un

simple anneau de fer antique, récompense de la vertu guerrière; enfin sa ceinture, au lieu de serrer le bas de sa taille, flotte libre et lâche, et ses brodequins d'écarlate sont fermes et retenus par leur croissant d'or. Quand il passe vêtu de ce costume, descendant vers le le portique de Pompée ou montant au Capitole, chacun s'écarte devant lui, lui livre passage et se met à sa suite comme à celle d'un empereur.

C'est que, comme nous l'avons dit, cet homme, c'est César, c'est-à-dire le type le plus parfait qui ait jamais existé; la nature lui a accordé tous les accomplissements. Les autres hommes ont des défauts et des qualités; lui, il a tous les vices et toutes les vertus; si bien que l'on dit à la fois de lui : « C'est une femme, » et « C'est un héros; » c'est le divin Jules, qui, par ses aïeux maternels, remonte à Ancus Marcius, quatrième roi de Rome, et, par ses aïeux paternels, à Vénus, déesse de la beauté; c'est César l'homme aux quatre faces : César l'ambitieux, César le prodigue, César le voluptueux, et César le conquérant.

César l'ambitieux, qui, étant enfant, a rêvé qu'il violait sa mère, et en a auguré qu'il conquerrait le

monde ; qui, à l'âge de vingt-cinq ans, pleurait devant la statue d'Alexandre, honteux de n'avoir rien fait encore à l'âge où celui qu'il s'était proposé pour modèle avait déjà conquis l'Asie et l'Inde ; qui préférait être le premier d'un pauvre village des Alpes que le second à Rome ; qui, grâce à son alliance avec Pompée et avec Pison, a pu, comme il l'a dit, marcher sur toutes les têtes, et qui a sans cesse à la bouche cette maxime, que, s'il est permis de violer les lois d'un pays, c'est pour se faire empereur !

César le prodigue, qui sans patrimoine, a acheté le pontificat, et le pontificat lui a coûté quatre millions ; qui a acheté le consulat, et le consulat lui a coûté six millions ; qui a acheté la questure, et la questure lui a coûté huit millions ; de sorte qu'arrêté par ses créanciers au moment où il allait partir pour l'Espagne, le riche Crassus a été obligé de répondre pour lui de vingt-cinq millions, la moitié de ses dettes à peu près, quoiqu'il eût, quelque temps auparavant, volé au Capitole trois mille livres pesant d'or en lingots, qu'il avait remplacées par du cuivre doré ; César le prodigue, qui partagea aux pauvres les champs hellatiens réservés

aux dieux, et les plaines de la Campanie réservées à la République ; qui faisait aux fermiers de l'État la remise d'un tiers de leur bail, et donnait à chacun de ses soldats un esclave et un quartier de terre; qui, plus riche et plus puissant que les rois, faisait des cadeaux aux rois, envoyant aux uns dix mille captifs et aux autres vingt millions; qui, à propos de la mort de sa fille, donna un combat de gladiateurs et un repas à tout le peuple, ce que personne n'avait fait avant lui ; qui, à l'occasion de ses victoires, fit célébrer des fêtes publiques dans lesquelles on joua des comédies en cinq langues différentes, des jeux dans lesquels les enfants des premières familles d'Asie et de Bithynie dansèrent la pyrrhique, des chasses pour lesquelles on fit descendre dans le Cirque trois cents lions, trois cents tigres, quarante éléphants et deux armées; des naumachies dans lesquelles, sur un lac creusé à ses frais, des galères à deux, trois et quatre rangs de rames se heurtèrent sous les noms de flotte tyrienne et égyptienne; enfin des repas pour lesquels on dressa dans les rues et sur les places vingt milles tables, trois fois renouvelées par jour pendant cinq jours, et autour desquelles on ver-

sait le vin de Chio par amphores et le vin de Crète par tonneaux !

César le voluptueux, qui commença par être la maîtresse de Nicomède et qui finit par être l'amant d'Octavie ; qui fit raser une de ses maisons située dans le quartier des courtisanes afin de la faire rebâtir plus en harmonie avec les plaisirs auxquels elle était destinée ; qui portait avec lui, à la guerre, des parquets en marqueterie et des pavés en mosaïque ; qui attaqua la Grande-Bretagne dans l'espérance d'y trouver des perles plus grosses et plus blanches que celles d'Orient ; qui, dans les édits de Bibulus, son collègue, était qualifié du titre de reine de Bithynie, et qui répondit en riant à cette injure que Sémiramis s'était assise seule sur le trône assyrien, et que les Amazones avaient dominé une partie de l'Asie ; qui, mari de toutes les femmes et femme de tous les maris, avait eu pour maîtresses Posthumie, épouse de Servius Sulpicius ; Lottie, épouse d'Aulus Galbinius ; Tertullie, épouse de Crassus ; Mucie, épouse de Pompée ; Eunoé, épouse du roi more Bogude ; et qui, pour une nuit d'amour, avait donné à Servilie une perle de douze cent mille francs, et, pour

une nuit de plaisir, le royaume d'Égypte à Cléopâtre.

César le conquérant, qui, faisant ses premières armes en Asie, a commencé par obtenir la couronne civique au siége de Mitylène ; qui, passant en Espagne, a soumis la Galice et la Lusitanie ; qui, franchissant les Alpes et descendant dans les Gaules, a emporté de force huit cents villes, subjugué trois cents peuples, soumis toute la partie de notre France située entre le Rhône et le Rhin, c'est-à-dire, au calcul de Suétone, un circuit de trois millions deux cent mille pas ; qui, n'ayant plus rien à faire sur le continent, traversa le détroit et conquit l'Angleterre ; et qui, n'ayant plus rien à faire hors de l'Italie, revint conquérir Rome, où il triompha cinq fois pour avoir vaincu Arioviste, Caractacus, Arsinoé, Pharnace, Juba et enfin Pompée, qui avait lui-même vaincu douze millions cent quatre-vingt mille hommes, coulé à fond ou pris huit cent quarante-six vaisseaux, reçu à composition quinze cent trente-huit villes et soumis tout le pays qui s'étend depuis le lac Maréotis jusqu'à la mer Rouge, ainsi que l'atteste l'inscription gravée dans le temple qu'à son retour de l'A-

sie le vainqueur de Tigrane, d'Artocès, de Darius, d'Orosa et d'Antiochus, avait élevé à Minerve.

Enfin César l'heureux, qui, au moment où il allait peut-être gâter cette belle vie et perdre cette grande popularité, trouva une vingtaine de fous comme Brutus et Cassius, pour lui épargner la honte d'un revers, la souffrance d'une maladie et les infirmités de la vieillesse.

Voilà la ville, voilà le peuple, voilà les hommes qui se sont constitués, de leur propre autorité, les héritiers du monde; et le monde, obéissant, a livré dans son agonie tout ce qu'il possédait de riche, de beau et de grand : ses trésors, ses tableaux, ses statues; puis Rome, comme le gouffre de Curtius, a tout englouti, et va se refermer sur eux.

On comprend qu'au milieu d'une semblable vie, d'une pareille agitation, d'une telle lutte, il était impossible à Rome de cultiver les arts : la vie politique dévorait tout. On commençait par acheter l'édilité; l'édilité s'accordait, il est vrai, par l'élection; mais elle n'en coûtait que plus cher, car il fallait acheter les électeurs. En général, on y laissait son patrimoine; mais

le premier pas était fait, et, en se ruinant, on avait agrandi son crédit. L'édilité était gratuite ; mais, si on n'y touchait rien, en revanche, on y dépensait beaucoup, car il fallait, au moins deux fois l'an, donner des jeux au peuple. Le peuple était-il mécontent, il tournait à un autre qui promettait plus que vous n'aviez donné, et il vous laissait sans patrimoine et sans crédit ; était-il content, il vous nommait préteur, c'est-à-dire roi : roi de la Grèce, roi de l'Égypte, roi de l'Espagne, roi de la Gaule ou roi de Syrie ; et plus que roi, car la province qu'il vous donnait ainsi, c'était votre province ; les temples des dieux, c'était à vous ; les palais des chefs, c'était à vous ; les maisons des citoyens, c'était à vous ; vous pouviez tout prendre, tout piller, tout emporter, sans que personne eût le plus petit mot à dire ; à moins que vous ne fussiez maladroit ou insolent comme Verrès, et que vous n'eussiez eu le malheur de tomber sur quelques diamants, or, argent, airain, statues, tableaux, bronze de Corinthe, tapis de Perse, vase murrhins. Alors vous faisiez trois parts : la part des dieux, la part du peuple, votre part. Ce que vous ne vouliez pas, vous le donniez aux dieux ; le

peuple était un peu plus difficile : il lui fallait des bains et des cirques ; le tiers de ce que vous aviez volé y passait, mais il vous restait encore les deux tiers pour vous faire bâtir des maisons avec des bibliothèques, des galeries, des cabinets de curiosités. Alors, assis dans votre chaise d'ivoire, vous faisiez le Mécène, vous deveniez artiste au milieu des chefs-d'œuvre de l'art, et vous faisiez venir quelque pauvre sculpteur grec, non pas même pour qu'il fît devant vous une statue, mais pour qu'il cassât la tête de quelque chef-d'œuvre de Praxitèle ou de Phidias pour y substituer la vôtre.

Les commencements du règne d'Auguste achevèrent de ruiner l'art en Grèce; car, quelques villes de l'Attique, de l'Élide et de l'Achaïe ayant pris le parti d'Antoine, et Antoine ayant été battu à Actium, ces villes perdirent leurs priviléges ; et Auguste, pour punir les Athéniens, leur ôta entre autres choses la ville d'Érétrie et l'île d'Égine. Tout ce qui restait d'artistes en Grèce quitta dès lors ce malheureux pays, et s'en vint chercher fortune à Rome.

Le moment était bon : tout le monde était las de guerre ; Pompée avait été assassiné en Égypte, Caton

s'était ouvert les entrailles à Utique, Brutus avait péri sur le champ de bataille de Philippes, Antoine était mort de ses blessures dans la pyramide de Cléopâtre; il ne restait plus rien de la vieille Rome; Auguste demeurait seul et vainqueur; il venait de fermer le temple de Janus, et, dans un beau moment d'enthousiasme, il avait dit : « J'ai reçu une Rome de brique, je laisserai une Rome de marbre; » et, comme il avait prononcé ces paroles assez haut pour qu'elles fussent entendues de ses courtisans, ses courtisans s'étaient mis à l'œuvre: Asinius Pollion avait fait bâtir un sanctuaire à la Liberté; Balbus, un théâtre; Philippe, des murs; et Agrippa, son Panthéon, dix ou vingt aqueducs, cent cinquante fontaines et cent soixante et dix bains.

Aussi y eut-il un moment de recrudescence pour l'art, comme parfois, au commencement de l'hiver, il y a des jours si doux, que, trompées à ces derniers rayons du soleil, quelques roses tardives sourient et fleurissent. Aussi Tite-Live, son contemporain, et Horace, son flatteur, appellent-ils Auguste, l'un le fondateur des temples, et l'autre le restaurateur des arts. En effet, outre les monuments qui furent élevés sous son

règne, Auguste fit tailler et fondre quelques belles statues; entre autres, celles qu'il plaça dans son forum, et représentant les Romains qui avaient contribué à la gloire de la patrie. Mais déjà le style de ces ouvrages commence à baisser étrangement, ainsi qu'on peut en juger en comparant avec les ouvrages du temps d'Alexandre et de Périclès la propre statue d'Auguste, qui le représente à l'âge de trente à trente-cinq ans, avec un gouvernail à ses pieds.

Quant à la peinture, elle jeta aussi une dernière lueur : il y eut, entre autres peintres, un certain Timomaque de Byzance, qui avait fait, sous Jules César, un *Ajax* et une *Médée*, connus par deux épigrammes, l'une d'Ausone, et l'autre d'un auteur anonyme ; les deux tableaux furent payés par César quatre-vingts talents attiques, deux cent mille livres à peu près de notre monnaie, et placés par le dictateur dans le temple de Vénus Génitrix. Timomaque fit encore un *Oreste,* une *Iphigénie en Tauride* et une *Gorgone* qui passe pour son chef-d'œuvre.

A Timomaque il faut joindre un certain Arellius, son contemporain, qui ne s'était pas rendu moins cé-

lèbre par son libertinage que par ses talents, et à qui Pline reproche de prendre les modèles de ses déesses parmi les courtisanes de Rome ; et le peintre Amulius, lequel avait fait une *Minerve* qui regardait le spectateur de quelque côté qu'on l'envisageât ; et qui, aussi grave et aussi sévère que son confrère Arellius était libertin et léger, ne quittait jamais sa toge pour peindre, même lorsqu'il peignait des plafonds et qu'il était forcé de s'échafauder ; mais nous ne parlons de ce dernier que pour mémoire, car à peine était-il né sous Auguste.

Mais ce qui acheva de perdre la grande peinture fut le goût que prit l'empereur pour la peinture de genre en effet, il fut le premier, au dire de Pline, qui couvrit les murailles de ses appartements de marines, de paysages et de marchés. Grâce au goût qu'il avait manifesté, et que chacun s'empressa de suivre, on vit bientôt les murailles se couvrir, non-seulement à l'intérieur, mais encore à l'extérieur, de métairies, de portiques, de boulingrins, de bois, de bosquets, de viviers, de fleuves et de rivages, au gré de toutes les fantaisies, et embellis de promenades de toutes sortes ; il y avait des rivières avec des bateaux qui remontaient et qui des-

cendaient; des grands chemins, avec des personnes de toutes conditions qui s'en allaient à la campagne, sur des ânes ou dans des voitures; des pêcheurs qui tiraient le poisson de l'eau avec tous les filets inventés à cette époque; des oiseleurs qui prenaient des oiseaux au lacet et à la glu; des vendangeurs cueillant le raisin, et des chasseurs poursuivant le gibier. Mais le chef-d'œuvre du genre, la peinture en réputation de l'époque, était une fresque représentant des hommes qui, à l'entrée d'un village, font prix avec des femmes pour les porter sur leurs épaules à travers une mare, de sorte que, tandis que les uns marchandent encore, on en voit d'autres chargés de leur fardeau féminin, déjà dans l'eau jusqu'aux genoux, semblant prêts à succomber sous le poids, et à tomber avec elles : situation qui excitait au plus haut degré l'hilarité de ceux qui regardaient.

« Ah ! ce n'est pas ainsi, dit Pline, que nous apparaît la vénérable antiquité ! Les grands maîtres que nous regrettons se seraient fait scrupule d'embellir ainsi des murailles pour le plaisir égoïste d'un seul homme : il leur fallait, à eux, des tableaux qui pussent porter leur

gloire vers toutes les parties du monde, et non des peintures captives et enchaînées qu'on ne pourrait pas même sauver en cas d'incendie; ou bien, s'ils peignaient ainsi, c'était pour l'ornement d'une ville entière, dans les temples de quelqu'un des grands dieux, ou sous des portiques destinés aux promenades d'un peuple; car alors le génie était en effet public, et un bien dont la nature généreuse voulait faire part à toute la terre. Protogène n'avait qu'une cabane, et on ne trouvait pas une seule peinture dans toute la maison d'Apelles. »

Et Pline avait raison de se lamenter ainsi sur la décadence de l'art; car Vitruve, l'architecte d'Auguste, trouvait déjà qu'on suivait dans les ornements ce goût dépravé dont nous retrouverons des exemples sous la lave d'Herculanum et sous les cendres de Pompéi.

En effet, Auguste n'était point une de ces grandes natures, miroirs des grandes choses; c'était plutôt un bourgeois qu'un empereur, et il y avait en lui beaucoup de la bonhomie spirituelle de Henri IV et des vertus de famille de Louis-Philippe; quant au courage, ce n'était pas son côté brillant.

Aussi fut-il fort effrayé lorsqu'on vint lui annoncer la mort de César, et qu'il eut appris de quoi se composait la succession qu'il avait tant ambitionnée. C'était un grand homme à continuer, une grande vengeance à poursuivre, un grand pouvoir à consolider. Puis, après tout cela, il y avait encore un testament qui l'inquiétait fort, attendu que ce testament était entre les mains d'Antoine, et que, sous certains rapports, Octave ne se fiait pas trop à son illustre ami le descendant d'Hercule.

Il n'en prit pas moins sa résolution ; car, si la partie était dangereuse, elle était belle, et, tout bourgeois qu'il était de cœur, Octave était ambitieux d'esprit. Il quitta donc Apollonie, où il étudiait, et vint à Rome, rassuré par cette idée que, n'ayant pris parti ni pour les républicains ni pour les impérialistes, l'avenir lui appartenait d'autant mieux qu'il n'était point obligé de rompre avec le passé. C'était la position de Napoléon au 13 vendémiaire.

Octave comprit tout d'abord que les premiers amis qu'il devait s'assurer étaient les soldats de son oncle, qui le connaissaient à peine, ou plutôt ne le connais-

saient pas. Les vieilles légions des Gaules, d'Espagne et d'Égypte attendaient de leur côté avec impatience l'héritier du vainqueur de Caractacus, de Vercingétorix et de Pompée, et sans doute elles s'en étaient fait une idée à leur taille, lorsqu'elles virent venir à elles un écolier de vingt et un ans à peine, petit, pâle, boiteux, ayant peur du tonnerre, ayant peur du chaud, ayant peur du froid, portant un chapeau l'été, des bas l'hiver, et en tout temps une peau de veau marin, le plus efficace préservatif que l'on connût contre la foudre.

Le premier moment ne fut pas favorable à Octave : ses amis eurent beau dire aux vieux guerriers que leur futur maître était d'une des plus anciennes famille de Velletri; qu'à l'âge de quatre ans, tandis qu'il était en train de dîner dans un bois, un aigle avait enlevé le pain qu'il tenait à la main, était remonté vers le ciel et lui avait rapporté son pain tout mouillé de l'eau des nuages, ce qui était un augure suprême ; que cette taille de cinq pieds deux pouces, à laquelle il n'arrivait, il est vrai, qu'à l'aide des semelles épaisses de ses sandales, était juste celle d'Alexandre le Grand. Ils

commençaient fort à murmurer déjà lorsque Octave, au lieu de leur parler de leurs vieilles victoires, parla du testament de César, des legs qu'il leur avait laissés, et annonça qu'il était venu tout d'abord pour acquitter cette partie de son testament. Les soldats trouvèrent que, s'il se présentait mal, il parlait bien, et ils résolurent d'attendre quelques jours encore pour fixer leur opinion sur lui.

Huit jours après, les légions criaient :

— Vive Octave !

Huit ans après, le monde entier criait :

— Vive Auguste !

Ce sont les grands caractères qui commencent les révolutions, ce sont les caractères patients et tenaces qui consolident les monarchies.

Octave était, au reste, bien l'homme de l'époque : ni trop grand ni trop petit ; ne choquant ni l'aristocratie ni le peuple ; ne s'appuyant ni sur un principe ni sur un parti ; marchant pas à pas, et ne posant le pied sur une idée que lorsqu'elle était devenue bien populaire. La chose était d'autant plus facile à Auguste qu'il n'était ni sanguin ni bilieux ; il avait les qualités négatives

qui sont l'apanage des lymphathiques. Tout était chez lui le résultat du calcul et non d'une impulsion. Il fut cruel sans être méchant, clément sans être bon, et sobre parce qu'il avait un mauvais estomac.

Il traversa ainsi la vie, occupé à la fois de petites et de grandes choses, pacifiant l'Italie, restaurant la vieille Rome, passant le jour et la nnit à rendre la justice, mais ne sortant pas si, le matin, on lui présentait mal ses sandales, la gauche pour la droite, par exemple, ce qu'il tenait à mauvais présage; alors, au lieu d'aller jouer aux osselets avec les enfants, ou porter témoignage pour un de ses vieux soldats d'Actium, il restait chez lui à voir filer ses filles, et à écrire à Tibère des lettres sans orthographe, dans lesquelles il l'invite à ne pas se laisser aller à la vivacité de son âge, et à ne pas trop s'irriter du mal qu'on dit des princes, trop heureux qu'ils sont quand on ne leur en fait pas; ou dans lesquelles il lui raconte qu'il n'est pas de juif qui observe mieux le sabbat que lui, attendu qu'il n'a mangé que deux bouchées dans son bain après la première heure de la nuit, et avant de se faire parfumer.

Il avait vécu près de soixante et seize ans, dont il

avait régné cinquante, à peu près, lorsqu'un jour qu'il était en train, au Champ de Mars, de s'acquitter, en face de tout le peuple, des cérémonies qui accompagnent la fin d'un lustre, un aigle vola plusieurs fois autour de lui et, passant ensuite au faîte du temple voisin, se percha au-dessus de la première lettre du nom d'Agrippa. Auguste vit dans cet événement un présage de mort, et chargea Tibère, son collègue, de prononcer les vœux que l'on avait coutume de faire pour le lustre suivant, attendu, dit-il, qu'il était ridicule de commencer ce qu'on ne pouvait accomplir ; puis, voulant vivre au moins pour lui les cent derniers jours que l'oracle consulté lui accordait, il partit pour Astura, parcourut la Campanie, s'arrêta quatre jours à Caprée, qu'à cette époque on appelait encore l'Heureuse, et, se trouvant plus mal, fut obligé de s'arrêter enfin à Nole. Là, sentant la mort s'approcher, il voulut mourir comme i avait vécu, se fit apporter un miroir, se fit peigner les cheveux, mit du rouge pour dissimuler même après sa mort le creusement de ses joues, et, ayant rassemblé ses amis autour de son lit, il leur demanda :

— Ai-je bien joué le rôle de la vie

Et, comme ils lui répondirent que oui :

— Alors, ajouta-t-il, battez des mains et applaudissez.

A peine avait-il dit, que la mort baissa le rideau, et que le plus grand comédien qui eût jamais existé rendit le dernier soupir.

Voilà Auguste. On comprend qu'un pareil homme devait préférer les tableaux de genre aux tableaux d'histoire, et la vue des paysages que chantait Virgile à la vue des grandes actions que peignaient Zeuxis, Parrhasius et Apelles.

A Auguste succéda Tibère. Celui-là du moins se dédommagea, dans la seconde partie de sa vie, de la contrainte hypocrite qu'il s'était imposée dans la première. Celui-là n'aimait pas les arts, et faisait peu bâtir ; car les statues, les tableaux et les monuments coûtent cher, et Tibère était avare ; le seul monument qu'il entreprit fut un temple à Auguste : aussi ne l'acheva-t-il point. Une fois seulement, il préféra un objet d'art à une somme d'argent : un citoyen lui ayant légué un tableau de Parrhasius qui représentait *Méléagre et Atalante,* avec liberté de recevoir à la place une somme d'un million de sesterces, c'est-à-dire cent

quatre-vingt-dix-huit mille huit cents francs de notre monnaie, il préféra le tableau à la somme. Il est vrai que le tableau représentait une peinture obscène, et Tibère, au dire de Suétone, aimait fort ces tableaux à la fin de sa vie.

Cependant, sous le règne d'Auguste, était né dans un coin de la Judée, un enfant, et, sous le règne de Tibère, était mort à Jérusalem un homme dont la naissance et la mort devaient changer la face du monde. Ce prédestiné était le Christ.

A Tibère succéda Caligula ; au tyran profond, le despote insensé. Celui-là ordonna que toutes les statues des grands hommes, placées dans le Champ de Mars par Auguste, fussent renversées et brisées. Il avait encore une autre manie, c'était celle de se faire apporter les plus belles statues grecques, de leur faire casser la tête et de mettre la sienne à la place. A cet effet, il avait envoyé en Grèce Memmius, le même dont il avait pris la femme, afin qu'il lui envoyât tout ce qu'il y restait de beau, et surtout la statue de Jupiter Olympien de Phidias. Heureusement, les architectes déclarèrent que le transport était impossible, attendu que, dans le

trajet, la statue, qui, comme on le sait, était d'or et d'ivoire, se briserait en mille morceaux. Cette réponse contraria fort Caligula ; mais il se consola en faisant brûler tout ce qu'il put trouver d'exemplaires de l'*Iliade* et de l'*Odyssée :* il avait juré d'anéantir Homère !

Heureusement, celui-là ne vécut pas âge d'homme ; à vingt-neuf ans, Chéréas en fit justice ; il fut assassiné comme il sortait du cirque, où il venait de voir un combat de gladiateurs.

Puis vint Claude : celui-là, c'est autre chose ; il n'était pas méchant, il n'était pas fou, il n'était que distrait : ce qui lui donnait l'air stupide. L'empire vint le chercher malgré lui, on le conduisit de force sur le trône, on le fit empereur à son corps défendant ; sans cet accident, il fût resté un bon homme, aimant le jeu, les bouffons, les femmes et les gros dîners. Aussi est-il bafoué par tout le monde : par Narcisse, son affranchi, qui veille pour César tandis que l'on plaide devant César distrait ou César endormi ; bafoué par sa mère Antonie, qui l'appelait un monstre de nature, et qui, en réprimandant un esclave, lui disait : « Tu es plus

bête que Claude; » bafoué par Tibère, son oncle, à qui il avait demandé le consulat, et qui lui en envoyait les ornements sans le titre, avec quarante écus pour s'amuser pendant les fêtes de Saturne ; bafoué par ses camarades, qui, pendant qu'il dormait en ronflant après son repas, lui mettaient aux mains ses sandales, afin qu'en se réveillant il s'en frottât les yeux avec la semelle ; bafoué par ceux qu'il jugeait, et qui lui jetaient au visage leur stylet et leurs tablettes ; enfin bafoué jusque par le ciel, qui lui donna pour femme Messaline.

Au milieu de tout cela, Claude fait le savant ; il écrit des traités sur la langue grecque et sur la langue latine, et, ne pouvant inventer une lettre, il la retourne ; c'est Claude qui mit en vogue l'E renversé.

Puis, si l'on veut avoir une idée de son goût comme artiste, nous allons en donner une preuve. Son dieu, c'est Auguste ; au forum, au sénat, dans la vie publique, dans la vie privée, il ne parle que d'Auguste. Il a deux magnifiques tableaux grecs représentant deux traits de la vie d'Alexandre, des tableaux d'Apelles, peut-être ; il fait découper les têtes du conquèrant de l'Asie, et

leur fait substituer celles du pacificateur du monde.

Là mort de Claude fut digne de sa vie, il fut empoisonné dans un plat de champignons; et, comme l'agonie tardait, on le rempoisonna avec les barbes de la plume dont on lui chatouillait la gorge pour le faire vomir.

Néron monta sur le trône. Celui-là, ce fut tout le contraire; il avait la prétention d'être artiste, et, sur quelques points, surtout en musique, il l'était réellement. Mais, malheureusement pour la peinture et pour la statuaire, il avait été élevé par Sénèque, qui excluait les peintres et les sculpteurs du cercle des arts libéraux; aussi Néron fit-il dorer une belle statue de bronze d'Alexandre qu'il possédait, et qui était de la main de Lysippe. L'intention était bonne; Néron était de cette époque où l'on croyait que le beau était le riche, et que le haut était le grand; aussi commanda-t-il pour lui une statue de cent dix pieds de haut et un portrait de cent vingt. Peut-être dira-t-on, pour défendre le successeur de Claude, qu'il transportait partout avec lui la fameuse Amazone de Strongylion; mais Pline prend soin de nous dire que cette faveur dont elle jouissait lui venait de la beauté

toute particulière de scs jambes, beauté qui l'avait fait surnommer *Eucnémon*.

La fantaisie qu'il prit à Néron de faire bâtir une maison dorée fut le dernier coup porté à la Grèce, cette éternelle mine où les empereurs romains allaient chercher tout ce qu'ils avaient de beau : en conséquence, il y envoya un affranchi nommé Acratus, et un demi-savant appelé Secundus Carinas, qui, du seul temple d'Appollon de Delphes, tirèrent cinq cents statues de bronze, et des autres villes une foule de chefs-d'œuvre de marbre, parmi lesquels se trouvaient très-probablement l'*Apollon du Belvedère* et le *Gladiateur Borghèse*, qui furent trouvés tous deux à Antium, patrie de Néron.

On comprend que, lorsqu'on avait sous la main une pareille ressource, il était fort inutile de se donner la peine de faire peindre des tableaux ou de faire fondre des statues; d'autant plus plus que, grâce à la décadence dans laquelle l'art était tombé, la fonte ne réussissait pas toujours : témoin le fameux colosse de Xénodore, qui sortit du moule tout contrefait.

Aussi, ouvrons Pline au chapitre II du livre XXXV

de son *Histoire naturelle*, et écoutons comme il se plaint non-seulement de la décadence de l'art, mais encore du mépris dans lequel il est tombé :

« Autrefois, dit-il, c'était la peinture qui avait la gloire de transmettre aux descendants la figure des ancêtres ; aujourd'hui, tout est changé : on modèle sur des boucliers d'airain des simulacres d'argent qui n'ont jamais qu'une sourde ressemblance avec ceux qu'ils veulent représenter ; quant aux statues, on se contente d'en changer les têtes, et les épigrammes qui courent à ce sujet sont assez publiques. On aime mieux être regardé pour la matière que d'être reconnu par la ressemblance ; et cependant nos galeries sont pleines de portraits de nos ancêtres, et nous honorons encore la peinture dans les images des autres, tandis que nous la méprisons pour nous-mêmes ; si bien que nous n'attachons de prix qu'à celles qui sont d'une assez riche matière pour que nos héritiers les fassent fondre, ou qu'un voleur les enlève à l'aide d'un nœud coulant ; et c'est ainsi que le grand art de la peinture s'en va. »

Oui, en effet, et Pline avait raison ; oui, l'art païen s'en allait, mais il ne s'en allait pas seul ; il s'en allait

avec ses croyances, ses quatre-vingts empereurs et ses six mille dieux ; il s'en allait fouetté par l'art chrétien, encore invisible comme l'ange d'Héliodore ; il s'en allait trébuchant au milieu des orgies et des bûchers, glissant dans le vin et dans le sang ; il s'en allait au milieu de cet effroi prodigieux, de ce soupçon incessant qui clouait Tibère à Caprée et chassait Néron de Bauli. Un malaise inouï, une folie incroyable, un vertige éternel atteignait ces hommes placés au faite de la société antique. C'est qu'ils n'avaient plus ni foi ni espoir : c'est qu'ils sentaient sur leur tête un olympe vide, et sous leurs pieds des catacombes pleines.

C'est que Rome était arrivée à une de ces époques mystérieuses, époques de transition pendant lesquelles s'accomplissent des choses inouïes qui, tout en se rattachant au passé, préparent déjà l'avenir. Elle commençait à éprouver, cette orgueilleuse qui allait échanger bientôt sa couronne contre la tiare, ces frémissements mystérieux et étranges qui accompagnent la naissance ou la chute des empires ; elle sentait tressaillir en elle l'enfant inconnu qu'elle devait bientôt mettre au jour, et qui déjà s'agitait sourdement dans

ses vastes entrailles : c'est que, comme nous l'avons dit, au-dessous de cette civilisation supérieure et superficielle qui s'agitait à la surface de Rome, s'était glissé un principe nouveau, souterrain et invisible, portant avec lui la destruction et la reconstruction, la mort et la vie, les ténèbres et la lumière ; c'est que le christianisme naissant était le feu inconnu qui, échauffant cet immense creuset, y faisait bouillonner comme de l'or et comme du plomb les passions bonnes et mauvaises. Seulement, l'or se précipitait et le plomb restait à la surface : les catacombes étaient le récipient mystérieux où s'amassait le trésor de l'avenir.

Presque en même temps que Dieu nous conservait dans la cité souterraine les premiers vestiges de l'art chrétien, un accident merveilleux nous conservait les derniers échantillons de l'art grec. Tout semblait bouleversé dans la nature ; le Vésuve, qui se taisait depuis des siècles et que Strabon considérait comme éteint, se réveilla tout à coup : d'abord vers la cinquantième année de notre ère et sous le règne de Claude ; puis l'an 63, tandis que Néron chantait sur le théâtre de Naples, qu'il ne veut pas quitter, quelque chose qu'on

lui dise, avant qu'il ait achevé son air; enfin, en 79, première année du regne de Titus, l'éruption dura trois jours, le vent porta des cendres jusqu'en Égypte et en Syrie; et, lorsque le calme fut de retour on s'aperçut que Rétine, Oplonte, Tegianum, Tauranie, Cose, Veseris, Stabies, Herculanum et Pompéi avaient disparu.

Ainsi à quelques pas l'un de l'autre, comme nous l'avons déjà dit, Dieu nous gardait les premiers essais de l'art chrétien et les derniers vestiges de l'art grec.

Titus régna deux ans seulement; mais Suétone dit qu'en deux ans Titus fit plus pour l'art que n'avait fait Tibère en vingt-deux : il fit élever plusieurs monuments à Britannicus son ami; entre autres, une statue d'ivoire. Il y avait à sa cour quelques artistes remarquables encore : témoin la tête colossale qui reste de lui et dont l'auteur est inconnu, et la *Julie* gravée par Évodus sur une aigue-marine.

Dans les moments où Domitien ne piquait point des mouches avec son épingle d'or, il faisait bâtir des temples; mais, quelques précautions qu'il prît pour arriver à un heureux résultat, il était empêché par le point de

décadence même où l'art était arrivé ; les colonnes de marbre pentélique qu'il avait fait travailler à Athènes furent gâtées par les ouvriers romains, qui les achevèrent, si bien, dit Plutarque, qu'elles y perdirent jusqu'à leur belle forme.

Au reste, il est diffiicile de retrouver des exemples de l'art sous Domitien, le sénat ayant fait briser ses statues.

Quant aux peintres, les derniers dont parle Pline furent Cornélius Pinus et Accius Priscus, qui peignirent le temple de l'Honneur et celui de la Vertu, rebâtis par l'empereur Vespasien.

En effet, à partir de cette époque, la peinture disparaît et livre la place à l'agonie de sa sœur la statuaire, qui, quoique son aînée, doit durer plus qu'elle, et qui, bien qu'elle l'ait précédée, doit encore lui survivre : forte de son origine immortelle, la pauvre fille de la Grèce se débat près de deux siècles, et les dernières lueurs qu'elle jette parfois, aussi brillantes que ses plus beaux rayons, éclairent le forum de Nerva, la statue de Métius, Épaphrodite, la colonne Trajane, l'arc de triomphe d'Ancône, la villa Adrien, les deux *Centaures* de

marbre noir, la tête colossale d'*Antinoüs*, le *Méléagre du Belvédère*, la statue équestre de Marc-Aurèle, le rhéteur Aristide, enfin l'Hercule appelé l'*Hercule Commode*.

Ce furent là les derniers soupirs de l'art proprement dit : un an après Commode, arriva Septime Sévère. Qu'on jette un coup d'œil sur l'arc de triomphe bâti par lui, et qu'on n'exige pas que nous allions plus loin. De Marc-Aurèle à lui, il n'y a que douze ans; mais ces douze ans sont un abîme où tous les souvenirs du beau antique se sont engloutis.

Maintenant, au moment d'abandonner l'art antique pour l'art moderne, la forme païenne pour le sentiment chrétien, voyons d'où vient que les Égyptiens et les Étrusques furent si promptement dépassés par les Grecs, et pourquoi ceux-ci sont restés, et resteront probablement toujours, les maîtres de l'art.

Une des premières conditions pour reproduire le beau est de l'avoir devant les yeux ; or, sous ce rapport, les Égyptiens, ces premiers maîtres de l'art, n'étaient point, il faut én convenir, favorisés par la nature : comme chez les Chinois, chez les Hottentots et

chez les Lapons, leurs hommes et leurs femmes avaient un caractère de figure unique ; de là l'absence de variété. Ces hommes étaient gros et lourds ; ces femmes, ces mères fécondes , étaient des vierges fort peu attrayantes, et les uns et les autres avaient ce teint basané qui leur a fait donner le nom d'Égyptiens, ou *brûlés par le soleil.* Ces beaux Égyptiens, dont parlent les deux satiriques latins, étaient des Égyptiens d'Alexandrie, c'est-à-dire des Grecs nés de parents grecs.

D'un autre coté, grâce à l'imagination ardente des peuples d'Orient, qui ont plus de tendance à chercher l'extraordinaire que le beau, les Égyptiens comme les Perses, au lieu de se faire des dieux à leur image et de tendre à élever la nature divine par la perfection des formes, se choisirent des dieux fantastiques et monstrueux : Osiris avait une tête d'épervier, Anubis avait un museau de chien, Isis avait des cornes au front, et les sphinx, ces étranges hermaphrodites du Nil, avaient, comme on le sait, la tête d'un homme, le sein d'une femme et les griffes d'un lion. Les Égyptiens n'avaient donc chance de trouver le beau ni sur leur terre ni dans leur ciel.

Ce n'était pas tout : de même qu'il était ordonné à leurs médecins de ne jamais s'écarter des recettes inscrites aux livres sacrés, il était prescrit aux ouvriers en peinture et en sculpture de ne jamais chercher un autre style que le vieux style : nous disons ouvriers et non point artistes, car c'étaient de véritables ouvriers, ceux-là qui se mettaient à tailler du porphyre et à barbouiller des tombeaux, non point par une inspiration de leur génie, mais parce que leurs pères en avaient fait autant avant eux. Quant aux progrès du côté de l'anatomie, il était bien convenu que ces malheureux manœuvres n'en pouvaient faire aucun, toute section d'un corps étant défendue ; les embaumeurs eux-mêmes, qui ne pouvaient pratiquer leur industrie qu'en faisant une incision sur le côté du mort, étaient, aussitôt l'opération terminée, poursuivis à coups de pierre et avec des cris et des malédictions par les parents et les amis de celui ou de celle qu'ils venaient d'embaumer (1).

Aussi, depuis les siècles inconnus où elle commença jusqu'au jour où les Ptolémées barrèrent le Nil avec leur nouvel empire, la peinture égyptienne n'a-t-elle

(1) Diodore de Sicile, Winkelmann.

fait que peu de progrès : ce sont toujours les mêmes figures roides et profilées, dénuées d'anatomie, de grâce et de pittoresque, avançant roidement un pied sur l'autre, quelquefois même peintes tout en bleu, comme le petit *Osiris* sur fond noir retrouvé à Herculanum.

Toutes ces choses s'opposaient donc, comme on le voit, à ce que les Égyptiens trouvassent le beau à la manière dont les Européens l'entendent.

Quant aux Étrusques, ils étaient dans des conditions meilleures, et firent des progrès plus rapides.

Après le siége de Troie, et tandis que la Grèce était troublée par ces mille petites guerres civiles qui suivirent la grande guerre asiatique, les Étrusques demeurèrent en paix ; aussi peut-on fixer à peine à dix ou onze siècles avant le Christ les commencements de la peinture chez eux ; en outre, leur gouvernement était démocratique ; les douze peuples qui formaient le corps de la nation s'assemblaient à des jours indiqués et avec des droits égaux ; ces droits des peuples, qui se répartissaient sur les individus, donnaient à chacun une idée de sa propre valeur, et c'est dans cette conviction

de la liberté et du pouvoir individuel qu'est le germe de toutes les grandes choses.

Mais une raison s'opposait, chez les Étrusques, à ce que l'art dépassât une certaine limite : c'était le caractère guerrier et mélancolique de la nation; comme chez les anciens Scandinaves, l'homme semblait, chez eux, fait pour la guerre, c'est-à-dire pour la destruction ; toutes leurs figures sont armées, et, sur les tombeaux eux-mêmes, symboles dans tous les pays du repos éternel, les bas-reliefs représentaient toujours quelques scène sanglante et mortelle. C'est qu'ils avaient inventé les premiers les combats sur les tombeaux, et qu'ils avaient cru faire un hommage à la mort par la mort même.

Aussi étaient-ils la terreur des peuples voisins : quand les Tarquins revinrent à Rome, à leur tête, en avant de l'armée, marchaient les prêtres armés de serpents et de torches allumées ; leurs oracles étaient les plus sombres, et leurs livres sacrés, au dire de Cicéron, remplissaient de terreur ceux qui les consultaient ; enfin, au lieu d'un seul Jupiter Tonnant, ils avaient neuf dieux lançant la foudre.

Et peut-être, malgré ces dispositions contraires au développement de l'art, les Étrusques fussent-ils arrivés, à force d'études, à atteindre, sinon le beau, du moins le grand, si cette prospérité qui suivit la guerre de Troie n'avait pas été interrompue par le voisinage des Romains. L'agression de Porsenna avait été injuste et violente : ils étaient venus attaquer le lionceau ; le lionceau se fit lion, et le lion les dévora. Après la mort d'Élius Volturrinus, tué à la bataille de Lucumo, c'est-à-dire vers la cent vingt-quatrième olympiade, l'an 474 de la fondation de Rome, l'Étrurie devint province romaine. Douze ans après, Marius Flavius Flaccus s'empara de Bolsène, la ville des artistes, et fit transporter, de cette seule ville à Rome, deux mille statues. Il arriva dès lors — les Étrusque transportés hors de l'Étrurie — ce qui devait arriver, presque en même temps, des Grecs transportés hors de la Grèce : l'art étrusque s'arrêta court, et entra dans sa décadence avant d'avoir atteint son apogée.

Il n'en fut point ainsi des Grecs ; plus favorisés que leurs aînés sous le rapport du ciel et de la terre, habitant un climat que Minerve elle-même avait choisi

comme le plus doux et le plus tempéré qu'elle eût trouvé dans le monde, il se trouvèrent tout d'abord placés dans ce milieu favorable à tous les développements : l'art est comme les fleurs, il ne peut éclore que dans certains climats et sous une certaine température ; les Lapons et les Hottentots n'ont ni arts ni fleurs.

En Grèce, au contraire, au dire d'Hérodote, régnait une température mixte entre l'hiver et l'été ; Athènes et Corinthe, situées toutes deux dans la plus belle situation du monde, étaient entourées d'un air limpide, qui permettait à l'œil, même à des distances considérables, de saisir, sans être gêné par le brouillard du Nord ou les éblouissements du Midi, la proportion exacte des objets. Aussi le beau fut-il constamment le dieu qu'adorèrent les Grecs.

En effet, chez les Grecs, l'homme devenait divin dès qu'il était beau ; les prêtres de Jupiter Adolescent, ceux d'Apollon, ceux de Mercure étaient choisis parmi les jeunes gens qui avaient remporté le prix de la beauté ; les habitants d'Égeste, en Sicile, avaient fait élever un temple à un Crotoniate, nommé Philippe, parce qu'il était le plus bel homme qu'ils eussent jamais vu. Un

des quatre souhaits que faisait, dans une vieille chanson grecque, Simonide à ses amis, était d'avoir une belle figure (1). A Sparte, les femmes conservaient dans leur chambre à coucher des statues de Narcisse, d'Hyacinthe et de Castor et Pollux, pour avoir de beaux enfants. Démétrius de Phalère avait été surnommé par les Athéniens Charitoblépharos (2). Enfin, la laideur et la vieillesse étaient tellement odieuses aux Grecs, que, chez eux, les Parques étaient jeunes, les Euménides étaient belles, et que Minerve, la déesse de la sagesse, c'est-à-dire de toutes les divinités, celle à qui il était le moins permis d'être coquette, jeta sa flûte dans le fleuve aussitôt qu'une nymphe lui eût dit que jouer de cet instrument lui déformait le visage.

Il y avait plus : comme, pour poser d'avance des bases positives à la beauté, les artistes grecs avaient établi des degrés de l'homme au dieu, afin que l'on pût sûrement monter de la terre au ciel, et redescendre du ciel sur la terre ; cette grande échelle angélique que

(1) Les trois autres étaient d'avoir une bonne santé, de posséder des richesses bien acquises, et de se livrer à la joie avec des amis.

(2) Sur les paupières duquel siégent les grâces.

Jacob, endormi sur la pierre de Bethel, n'avait vue qu'en songe, ils l'avaient publiquement dressée pour escalader l'Olympe. Télèphe était le type de l'enfant, Ganymède le type de l'adolescent, Méléagre le type du jeune homme, Jason le type du héros, Castor et Pollux les types du demi-dieu, Apollon le type du dieu ; de même qu'en redescendant de l'autre côté de l'échelle, on trouvait Vénus d'abord, puis successivement les Grâces, les Muses, les Naïades, les Nymphes, et Psyché, type gracieux de la femme, comme Vénus était le type sublime de la déesse. Ainsi le peintre ni le statuaire ne pouvaient s'égarer, ils tenaient en main le fil d'Ariane, et ce fil les conduisait tout droit de la beauté humaine à la beauté céleste, en leur montrant les unes après les autres toutes les beautés intermédiaires.

Les Grecs avaient encore compris que la beauté n'est point une, et que plusieurs expressions de la beauté sont belles : ils avaient, en conséquence, reconnu l'impossibilité de fondre toutes les beautés en une seule, et avaient créé des types différents ; ainsi Vénus était la beauté voluptueuse, Junon la beauté fière, Diane la

beauté chaste, Minerve la beauté sévère, Hébé la beauté ingénue, et les Muses la beauté expressive.

Enfin ils avaient été plus loin encore ; et, pour reculer la beauté au delà de la nature, au delà des croyances, au delà du possible, ils avaient créé l'hermaphrodite, afin de réunir, de mêler, de fondre ensemble les beautés réunies de l'homme et de la femme, de la déesse et du dieu.

Aussi les Grecs furent-ils les rois du beau, et, étant les rois du beau, demeurèrent-ils les princes de l'art.

Mais, comme tout ce qui est humain, l'art grec accomplit sa période; période brillante, lumineuse, magistrale. Nous l'avons accompagné dans son vol, nous l'avons salué à son apogée, nous sommes redescendus avec lui sur la terre, nous l'avons vu se diviser, s'éloigner, se perdre ; laissons-le donc enfoui avec ses statues, ses tableaux et ses médailles, jusqu'à ce que Nicolas de Pise le retrouve sur le sarcophage de la comtesse Mathilde, et passons à l'art chrétien qui doit lui succéder, mais qui ne doit pas l'atteindre.

Cependant, malgré les avertissements écrits par la

main de Dieu sur les murs du festin, le monde païen continuait son immense orgie : c'est que ces torrents de nations qui s'étaient jetés dans le grand fleuve romain y avaient charrié plus de limon que d'eau pure ; c'est que l'empire, en héritant des arts, de la science et des richesses des peuples, avait aussi hérité de leurs vices : la corruption était entrée dans les cours, la débauche dans les villes, la mollesse dans les camps. Enfants dégénérés de leurs ancêtres, les hommes suaient sous le poids de manteaux si légers, que le vent les soulevait ; filles dégénérées de leurs mères, les femmes passaient leurs journées aux bains et en sortaient voilées pour entrer dans des maisons infâmes ; fils dégénérés de leurs aïeux, les soldats sans cuirasse, couchés sous des tentes peintes, buvaient dans des coupes plus lourdes que leurs épées. Tout était devenu vénal, conscience des citoyens, faveurs des épouses, services des guerriers ; la morale jeune et pure de l'Évangile n'eût point été comprise de ce monde usé et corrompu ; la race primitive, arrivée au sacrilége, avait été détruite par les eaux ; la race secondaire, arrivée à la corruption, devait être détruite par le fer et par le feu. Dieu

se révéle à Constantin ; Constantin prépare à la hâte son arche sainte, quitte Rome, aborde à Byzance avec la semence de chaque art, comme Noé avait abordé au mont Ararat avec le germe de chaque race ; et, comme Dieu avait ouvert les cataractes du ciel, il lâcha sur le monde les écluses de la terre.

Alors, du fond de contrées inconnues, que l'on croyait les unes désertes, les autres fabuleuses, au nord, au midi, à l'orient, se lèvent à grand bruit des hordes innombrables de barbares qui se ruent à travers le monde, les uns à pied, les autres à cheval, ceux-ci sur des chameaux, ceux-là sur des chars traînés par des cerfs. Les fleuves les charrient sur leurs boucliers, la mer les apporte sur leurs barques ; ils vont chassant devant eux les populations étonnées et soumises, comme les bergers chassent les troupeaux avec le bois de la houlette, et renversent nations sur nations ; car Dieu a dit : « Je mêlerai les peuples du monde comme l'ouragan mêle la poussière de la terre, afin que, de leur choc, les étincelles de la foi chrétienne jaillissent sur toutes les parties du globe, afin que, non-seulement les temps, mais encore les souvenirs des temps soient

abolis, et que toutes choses soient faites nouvelles. »

Et il fut fait comme Dieu avait dit. Attila, Alaric et Genseric se partagèrent le monde ; l'un marcha sur Lutèce, l'autre sur Rome, l'autre sur Carthage. Et, comme la lave du Vésuve avait recouvert Herculanum, Stabies et Pompéi, la lave de la barbarie recouvrit les nations.

Puis, lorsqu'eurent passé ces hommes qui, dans leur instinct sauvage devançant le jugement du monde, s'apppelaient eux-mêmes le marteau de l'univers, ou le fléau de Dieu ; lorsque le vent eut emporté la poussière que soulevait la marche de leurs armées ; lorsque la fumée de tant de villes incendiées fut remontée aux cieux ; lorsque les vapeurs sanglantes qui s'élevaient de tant de champs de bataille furent retombées sur la terre en rosée fécondante, quand l'œil enfin put distinguer quelque chose au milieu de cet immense chaos, il aperçut des peuples jeunes et renouvelés se pressant autour de quelques vieillards qui tenaient d'une main l'Évangile et de l'autre la croix.

Ces vieillards, c'étaient les Pères de l'Église.

Ces peuples, c'étaient les Francs, les Burgundes et les

Visigoths se partageant la Gaule ; c'étaient les Ostrogoths, les Longobards et les Gépides se répandant en Italie ; c'étaient les Alains, les Vandales s'emparant de l'Espagne ; c'étaient enfin les Pictes, les Scots et les Anglo-Saxons se disputant l'Angleterre.

Puis, de place en place, quelques colonies de vieux Romains, espèces de colonnes antiques plantées par la civilisation, et demeurées debout au milieu de la barbarie.

Maintenant, voyons ce qu'était devenu l'art au milieu de cette grande catastrophe.

Le départ de Constantin pour Byzance, où il avait emmené avec lui tout ce qui restait de peintres grecs, avait laissé Rome libre de suivre la voie chrétienne dans laquelle ses artistes naissants étaient entrés. A peine sortis des catacombes, où dans l'obscurité et le secret ils avaient, avec la pointe d'un couteau, tracé sur les murs funéraires des représentations informes et symboliques de leur croyance nouvelle, ils se trouvaient devenus tout à coup de persécutés triomphateurs, en face des vastes basiliques qui s'élevaient à Constantinople et à Rome en l'honneur de ce Dieu qui, la veille encore, avait

ses martyrs. Mais plus le changement était grand, plus la lumière était vive, et plus les artistes nouveaux, guidés par la foi, plus encore que par le talent, se mirent ardemment à l'œuvre ; et ce fut alors qu'on vit succéder à la peinture allégorico-biblique des catacombes qui promettait la résurrection, la peinture triomphale qui annonçait que l'heure de cette résurrection était enfin arrivée. En effet, qu'on interroge la peinture des catacombes, partout c'est l'allégorie, c'est-à-dire l'espérance. Jonas sort du ventre de la baleine, Lazare se lève de sa tombe, la colombe rentre dans l'arche, le phénix renaît de sa cendre, le prophète Élie monte dans son char de feu, le bon pasteur ramène au bercail la brebis égarée. Qu'on interroge les basiliques, partout c'est la réalité, c'est-à-dire le triomphe. Jésus trône dans sa gloire, Jésus couronne sa mère, Jésus redescend sur la terre appuyé sur saint Pierre et sur saint Paul, ces deux colonnes vivantes de sa primitive Église.

Alors éclate le schisme qui va séparer l'art grec de l'art romain. Avant de discuter sur la forme immatérielle du Christ, on va disputer sa forme visible ; Tertulien, saint Cyrille et saint Justin disent que, par hu-

milité, le Christ a revêtu une apparence abjecte, tandis que saint Jean-Chrysostome et saint Grégoire de Nysse prétendent au contraire que le Christ n'a voilé sa beauté divine, qu'autant qu'il était nécessaire pour ne pas éblouir les yeux des hommes. La dispute dura cinq siècles et ne fut tranchée en Occident que lorsqu'en s'appuyant sur l'autorité de saint Ambroise, de saint Augustin et de saint Jérôme, le pape Adrien Ier, élu en 772, décida que Jésus, comme un second Adam, était le modèle des formes accomplies.

Mais, depuis longtemps, les peintres avaient pris parti dans cette grande querelle : les Grecs, c'est-à-dire les Orientaux, pour Tertullien, saint Justin et saint Cyrille; les Romains, c'est-à-dire les Occidentaux, pour saint Chrysostome et saint Grégoire de Nysse. Il en résulta deux types bien différents, bien séparés, bien distincts; car, tandis que les artistes romains cherchaient le beau, espérant monter jusqu'à la Divinité, les artistes grecs cherchaient le laid, espérant descendre jusqu'à elle.

Ainsi, tandis que, dans le cimetière de Saint-Calixte, l'image du Christ, une des plus anciennes qui soient sorties du pinceau chrétien, représente un homme de

trente à trente-cinq ans, au visage ovale, à la physionomie douce et mélancolique, aux longs cheveux partagés sur le haut de la tête et retombant sur les épaules, les basiliques grecques nous offrent le portrait du Sauveur sous la forme d'un homme sans âge, amaigri, avec une barbe longue et avec le teint cadavéreux : type de laideur que les Byzantins n'ont jamais voulu embellir, abime de dégradation d'où ils ne sont jamais sortis. Il en fut de même pour Marie : les chrétiens occidentaux en firent une jeune et belle vierge, les chrétiens orientaux en firent une vieille et noire matrone.

Ainsi il est facile, même dans ces temps d'obscurité de reconnaître les deux écoles : chaque fois que se présente une madone au teint noirâtre, aux mains amaigries, aux doigts démesurés, tenant dans ses bras quelque enfant aussi laid qu'elle ; chaque fois que se présente un Christ en croix, informe, maigre et noir comme une momie, avec des flots de sang sortant de ses blessures, c'est l'œuvre d'un artiste grec ; chaque fois, au contraire, qu'on rencontre l'une ou l'autre de ces images saintes, où l'artiste, a essayé de peindre une belle vierge pleine de douleur ou un beau jeune homme

plein de résignation, c'est l'œuvre d'un artiste romain : nous disons romain, bien entendu, sans circonscrire ce mot dans les murailles d'une ville, mais seulement dans les limites d'une école.

C'est à cette école qu'il faut rattacher les peintures dont le pape Léon Ier, contemporain de Valentinien III, fit couvrir une des murailles de la basilique de Saint-Paul, et qui représentent la série des papes depuis saint Pierre jusqu'à lui, c'est-à-dire une collection de quarante-six portraits ; et celle que Jean Ier, Félix IV et Jean III firent exécuter dans les catacombes, devenues la sepulture ordinaire des pontifes romains, et qui remontent, les unes à l'an 450, et les autres à la moitié du VIe siècle.

Ce fut malheureusemeut vers cette époque que Justinien reconquit l'Italie. Tout conquérant impose ses lois, ses dogmes et jusqu'à ses hérésies. Justinien ramena avec lui à Rome les descendants de ces artistes grecs que Constantin avait emmenés à Byzance ; et, par l'influence qu'ils reprirent, si l'art italien ne fut pas étouffé, son progrès au moins fut suspendu par la lutte qu'il eut à soutenir contre la décadence grecque. De-

puis deux siècles, il soutenait la lutte ; puis, au bout de cette période, Léon l'Isaurien monta sur le trône.

Léon l'Isaurien étaient contemporain de ce Jézid qui venait de détruire toutes les statues en Syrie. Sans éducation aucune, ayant passé une partie de sa jeunesse avec les Juifs et avec les Arabes, le nouvel empereur avait pris d'eux la haine des images, dont il regardait le culte comme une idolâtrie ; en conséquence, après avoir commencé la destruction sur un crucifix qu'il trouva dans le vestibule de son palais, il envoya, dans toutes les provinces de son empire, dans toutes les îles de l'Archipel, des soldats chargés de brûler tous les tableaux et de briser toutes les statues qu'ils trouveraient dans les églises et dans les couvents, avec ordre d'arracher la barbe et de crever les yeux aux moines qui essayeraient de s'opposer à cette exécution.

Quelques moines fugitifs arrivèrent à Rome et racontèrent ce qui se passait dans la partie orientale de l'empire : à peine si on pouvait les croire, lorsque parvinrent à Rome les édits de Léon. Ces édits ordonnaient la destruction des images, et menaçaient, s'ils

n'étaient exécutés, les récalcitrants de toute la colère de l'empereur.

Mais, en s'éloignant du lieu d'où elles partaient, les menaces de l'empereur perdaient de leur puissance : les Romains, les grands adorateurs de la forme, se révoltèrent contre Constantinople; chacun courut aux armes, comme aux beaux jours de la République; une espèce de croisade stationnaire s'organisa ; et, pendant ce temps, comme, en attendant l'escadre et l'armée qu'on lui disait parties de Constantinople pour appuyer les volontés de Léon, le peuple n'avait rien à faire, il s'amusa à briser les statues de l'Iconoclaste.

Heureusement pour l'art, toutes ces persécutions n'aboutirent qu'à détacher Rome de Constantinople : tous les efforts des empereurs inconoclastes échouèrent contre la résistance des Occidentaux. Naples seule prit le parti de l'empire, et elle en fut punie par l'empreinte ineffaçable que les Byzantins laissèrent chez elle, et qui eut pour résultat peut-être de la laisser sans école au milieu des écoles de Pise, de Sienne, de Rome, de Florence, de Bologne et de Venise.

Cependant peu s'en fallut que le même effet ne fût

produit par l'hospitalité que les Romains donnèrent aux Grecs fugitifs, qui vinrent renforcer les Grecs conquérants restés en Italie depuis Justinien : des couvents tout entiers avaient émigré, et, comme c'était à cette époque dans les couvents que s'étaient réfugiés la littérature, les sciënces et les arts, l'influence des peintres grecs s'accrut au point que sans doute Adrien, effrayé par les productions monstrueuses qui sortaient de leur pinceau, rendit pour les combattre la déclaration que nous avons déjà citée, c'est-à-dire que le Christ était le modèle de toute perfection.

Mais, pendant que Rome et Byzance luttaient aïnsi pour savoir ce qui l'emporterait de la beauté et de la laideur, de l'art romain ou de l'art grec, un troisième art s'était fait jour à travers cette couche de barbarie qui avait recouvert l'Allemagne, la France et la Lombardie ; c'était, si l'on peut l'appeler ainsi, l'art gallo-germanique.

Celui-là, né dans l'ignorance complète des chefs-d'œuvre de l'antiquité aux premiers rayons de la religion chrétienne, devait se développer dans sa force et dans sa liberté septentrionales : c'est ce qu'il fit, et les

premières traces qu'il imprima, traces effacées aujourd'hui et dont il ne reste plus souvenir que dans l'histoire, furent les peintures que Théodore, roi des Goths, ordonna d'exécuter sous les portiques et dans les palais bâtis par ses ordres à Pavie, à Ravenne et à Monza. En leur succédant, les Lombards trouvèrent ces peintures comme des modèles à suivre, et, tout arien qu'il était, Astolphe, leur roi, récompensa, dit l'histoire, un peintre nommé Aripert, qui avait peint à fresque les murailles de son palais ; de plus, la reine Théodelinde fit peindre sur les murs de Monza les principaux traits de l'histoire des Lombards. Ce fut aussi vers cette époque que les peintures de l'église de Saint-Nazaire de Vérone furent exécutées ; et, selon toutes les probabilités, ces peintures appartenaient à l'école lombarde, c'est-à-dire à l'art germanique. Cependant cet art, tout individuel qu'il est, n'acquiert d'importance réelle qu'à partir du siècle qui s'ouvre par le couronnement de Charlemagne : c'est qu'alors ils ne se circonscrit plus dans les Gaules, où, au dire de Fortunatus, la palme était remportée par les nationaux sur les ultramontains, et où Grégoire de Tours et ses contemporains l'employaient à orner

les églises de Saint-Perpetuus, les basiliques de Toulouse, de Saintes, de Bordeaux, et de Saint-Germain-des-Prés, ni dans la Lombardie, où il a décoré tour à tour les palais des rois goths et de leurs successeurs; mais il se présente à Rome avec Charlemagne, et, pour y acquérir son droit de bourgeoisie, il vient exécuter la grande mosaïque du palais de Latran et imprimer aux figures du Christ, de saint Pierre et de saint Paul, ce caractère primitif de l'art chrétien que commençaient à oublier les Romains et que n'avaient jamais connu les Grecs.

Malheureusement, ce monument est le seul qui reste des réparations ordonnées par Adrien I[er] et des fondations exécutées par Léon III : les travaux du même genre exécutés sous le portique de Sainte-Suzanne et dans l'église de Sainte-Croix de Jérusalem ont été remplacés par les fresques du Pinturiccio.

Mais, à défaut de ces peintures que Charlemagne faisait exécuter dans son oratoire, à l'aide des contributions levées à cet effet, et dont lui-même détermine le chiffre dans ses Capitulaires, à défaut de celles qu'il invitait Offa, l'un des rois de l'heptarchie, à faire exé-

cuter à son exemple dans les églises d'Angleterre ; à défaut enfin de celles qu'il ordonnait à ses missionnaires de faire exécuter encore en Saxe et en Germanie, afin qu'ils parlassent à la fois aux yeux et aux oreilles des hérétiques, restent la Bible latine conservée dans le cloître de Saint-Calixte à Rome, le Psautier de la bibliothèque de Vienne, les deux Bibles de Charles le Chauve, dont l'une est à Munich et l'autre à Paris, et enfin le Bénédictionnal de Godemann, évêque de Winchester, chef-d'œuvre de calligraphie et de miniature, qui est aujourd'hui la propriété du duc de Devonshire.

Mais alors il y a, dans les trois branches de l'art que nous avons successivement décrites, un temps d'arrêt pendant lequel chacun attend le résutlat des prédictions qui annoncent pour l'an 1000 la fin du monde : toute la fin du xe siècle s'écoule en prières et en pèlerinages ; de toutes parts, on interrompt les travaux commencés, tant est grande la certitude que le présent n'a point d'avenir et que, si on continuait de travailler, l'on travaillerait pour le néant. Enfin l'année fatale passe, le ciel couvert de nuages s'éclaircit : c'est tou-

jours la même nuit, mais c'est une nuit où brillent des étoiles.

Le XIe siècle retrouve les trois écoles, le pinceau à la main. L'école gallo-germanique s'est fixée à Saint-Gall : c'est là que les traditions laissées par les deux peintres calligraphes Modestus et Sintrame sont recueillies par le moine Notker, peintre et poëte ; par le moine Tutilon, peintre, poëte, ciseleur, musicien et statuaire ; et enfin par le moine Jean, que l'empereur Othon III fit venir à Aix-la-Chapelle pour y peindre une chapelle, travail dont il se tira avec un tel succès, que, ne connaissant pas de récompense pécuniaire qui pût payer un pareil chef-d'œuvre, l'empereur le fit évêque de Liége.

Quant à l'école romaine, elle est de son côté à l'œuvre en l'année 1011 : ses élèves peignent, à la voix de Sergius IV, l'église d'Urbin, et, à cette heure, il est encore possible de distinguer sur ses murs quelques scènes tirées de l'Évangile et quelques compositions fournies par la légende de sainte Cécile ; son caractère est bien particulier, les figures n'ont rien du costume oriental, les draperies y sont traitées avec une

certaine mollesse ; aussi Lanzi n'hésite-t-il pas à l'attribuer au pinceau italien.

Quant aux Grecs, ils sont occupés à exécuter les mosaïques de Saint-Marc de Venise, de Saint-Jean de Florence et du baptistère de Pise.

Au milieu de ces trois écoles, — dont l'une par son progrès, et l'autre par sa décadence, nous entraîneraient trop loin, — nous suivrons dans son développement l'école italienne ; car c'est celle qui doit effacer toutes les autres par la lumière qu'elle répandra sur le monde.

Dieu a mis six jours à faire la Genèse, l'Italie a mis six siècles à accomplir la sienne. L'Italie est la terre privilégiée du ciel : la Grèce a eu le siècle de Périclès, la France aura le siècle de Louis XIV : l'Italie seule comptera trois âges, le siècle des Étrusques, le siècle d'Octave, et le siècle de Léon X.

Les peintures souterraines du dôme d'Aquilée succèdent, en 1030, aux peintures de l'église d'Urbin ; le chœur de la même église en renfermait d'autres qui furent recouvertes en 1733, mais dont les dessins existent : elle représentent, entre autres choses, les portraits

du patriarche Popone, de l'empereur Conrad et de son fils Henri.

La *Notre-Dame* de Fiésoles est de la fin du même siècle, ou tout au plus du commencement du siècle suivant ; malheureusement, le visage de Notre-Dame en est retouché, mais les deux autres portraits qui se trouvent près d'elle sont mieux conservés.

Puis vient l'église Sainte-Marie-l'Ancienne à Orvieto, avec ses peintures de 1199, ainsi que ces mille images de Notre-Dame attribuées à saint Luc ; mais tout cela, dit Lanzi, est d'une médiocrité qui fait de l'exécution, non un art, mais un mécanisme, lequel glorifie peut-être la religion, mais défigure certainement la nature.

MASACCIO DE SAN-GIOVANNI

C'est l'habitude de la nature, dit Vasari, lorsque, dans un moment d'amour, elle forme un homme qui doit exceller dans un art quelconque, de préparer en quelque sorte sa venue, en l'entourant d'autres hommes qui peuvent faire valoir ses qualités par les exemples qu'ils lui donnent, ou par l'émulation qu'ils lui inspirent : et voilà pourquoi, après avoir créé Philippe Brunellesco, Donatello, Laurent Ghiberti, Paul Uccello et frère Angélique de Fiésoles, elle mit au jour Masaccio.

Celui pour lequel, dans sa prévoyance maternelle, la nature avait pris la peine de faire un si magnifique entourage, naquit au commencement du XVe siècle à *Castello-di-San-Giovanni in Val-d'Arno*, petit village situé à dix-huit milles de Florence, où, du temps de Vasari, on voyait encore des dessins qu'il avait faits dans

sa première jeunesse. Comme toutes les personnes préoccupées d'une seule idée, il était d'une distraction étrange, marchant vers son but sans voir ce qui se passait autour de lui, pensant à peine à s'habiller, tant il était préoccupé sans cesse des choses de l'art. Ce qui fit que, de Thomas, qui était son nom, selon l'habitude italienne, on fit Masaccio : non point qu'il fût méchant, c'était, au contraire, la bonté en personne ; non point qu'il fût laid, car, au contraire encore, il joignait à d'assez beaux traits cet air de mélancolie qu'on remarque presque toujours empreint sur le visage de ceux qui doivent mourir jeunes ; mais parce qu'il était si négligé, qu'on voulait lui faire une honte de ce peu de soin qu'il avait de lui-même.

Ses premières études, quoique ce fussent les produits d'un art différent du sien, eurent pour objet les œuvres de Brunellesco, de Donatello et de Laurent Ghiberti, que sa jeunesse trouva tous les trois dans leur virilité ; puis, après eux, il prit de Dello ses études du nu, et de Paul Uccello ses travaux sur la perspective. Seulement, en homme de génie qu'il était, il trouva du premier coup les derniers mots de chacun de ces deux arts que les autres avaient inutilement cherchés.

En effet, dès les premiers essais de Masaccio, on s'aperçut que l'art avait fait un grand pas ; car tous les

progrès exécutés par Brunellesco, Donatello et Ghiberti dans la statuaire, Masaccio venait de les appliquer à la peinture ; de sorte que, d'un seul bond, il avait laissé un abîme entre lui et ses devanciers.

Un des premiers tableaux de Masaccio fut *le Christ délivrant un possédé,* dans lequel, outre le mérite des figures, il y avait, pour l'époque, une étude merveilleuse de la perspective : tableau qui, du temps de Vasari, appartenait à Ridolfo Ghirlandaïo. Mais le mérite de ce tableau fut bientôt effacé par un autre représentant une *Annonciation ;* en effet, la scène se passait dans un palais soutenu par un double rang de colonnes, et non-seulement ces colonnes fuyaient par la combinaison des lignes, mais encore par une si habile dégradation de la couleur, que l'art dans son époque la plus florissante ne fit rien de plus complet sous ce rapport.

En outre, il avait peint, à Sainte-Marie-Nouvelle, une *Trinité* qui, vers la fin du XVIe siècle, était encore sur l'autel Saint-Ignace, mais qui s'est perdue depuis ; à l'église de Sainte-Marie-Majeure, une *Notre-Dame* avec une *Sainte Catherine* et un *Saint Julien*, une *Vie de Sainte Catherine*, une *Nativité du Christ* et un *Saint Julien* qui tue son père et sa mère ; à la chapelle des Carmes de Pise, une *Notre-Dame avec l'Enfant Jésus dans ses bras*, et aux pieds de la Madone, quelques an-

ges qui jouent des instruments, parmi lesquels il en était un qui jouait du luth et qu'on voyait, tout en jouant, prêter l'oreille à l'harmonie du son qui naissait sous ses doigts; — puis des histoires de la vie de saint Pierre, de saint Jean-Baptiste et de saint Nicolas; — puis les *Trois Rois Mages*, avec une suite de serviteurs à pied et de soldats à cheval, qui offrent des présents au Christ; — puis enfin, à son retour à Florence, deux portraits d'homme et de femme nus, tableau qui, du temps de Vasari, était au palais de Palla-Rucellai.

Alors, et quoique ces ouvrages dépassent de beaucoup tout ce qui se faisait de son temps, quoique les études de Masaccio, qui embrassaient les trois branches de l'art du dessin, fussent les premières qu'un seul homme eût faites si complètes, il comprit qu'il lui manquait encore quelque chose, et il partit pour Rome afin d'y compléter son éducation par la vue des chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Sa réputation l'y avait précédé : aussi à peine fut-il arrivé dans la ville pontificale, que l'église Saint-Clément lui ouvrit une de ses chapelles où il peignit un *Christ en croix entre les deux larrons* et un *Martyre de sainte Catherine*, qui existent encore aujourd'hui, mais qui, malheureusement, ont été si lourdement retouchés, que les restaurations successives qu'ils ont

subies leur ont entièrement enlevé leur caractère primitif. Puis, là comme à Florence, les chefs-d'œuvre se succédèrent sous ses pinceaux, chefs-d'œuvre qui, dans les divers bouleversements que Rome a subis, ont été détruits ou se sont perdus. Il venait d'achever une *Sainte Marie des Neiges* et était en train de peindre d'après nature le portrait du pape Martin et celui de l'empereur Sigismond, lorsqu'il apprit que Côme le Père de la Patrie était rappelé de son exil. Or, comme l'illustre exilé l'avait en grande amitié et que lui l'avait en grande vénération, à peine eut-il appris son retour, qu'il acheva en toute hâte son travail commencé, et s'en revint à Florence. C'était juste au moment où Masolino de Panicale venait de mourir, laissant inachevée la chapelle des Brancacci aux Carmes. Côme fit obtenir à Masaccio la continuation de cette chapelle, et Masaccio, avant de l'entreprendre, voulant donner une idée des progrès qu'il avait pu faire depuis son départ de Florence, tenta, comme essai, le *Saint Paul* qui était près de la corde de la cloche, et qui existait encore du temps de Vasari, mais qui fut jeté à terre lorsque l'on bâtit la belle chapelle Saint-André Corsini.

Ce fut pendant qu'il travaillait à ce *Saint Paul* que l'église des Carmes fut consacrée. La consécration d'une église était, à cette époque, une chose trop importante

pour qu'on ne chargeât point la peinture d'éterniser le souvenir de cet événement : aussi Masaccio fut-il chargé de représenter la procession, travail qu'il exécuta en grisaille au-dessus de la porte qui va dans le couvent, et tout le long de la muraille du cloître ; et, parmi les citoyens qui suivaient en grand nombre cette procession, la tête couverte de capuchons ou le corps enveloppé de manteaux, il peignit d'après nature, et de manière à ce que chacun les reconnaissait à la première vue, Philippe Brunellesco, Donatello, son ami, Masolino de Panicale, son maître, Antoine Brancacci, qui lui avait fait faire la chapelle, Nicolas d'Uzzano, Barthélemi Valori, Laurent Ridolfi, ambassadeur de la République, et Jean de Médicis, père de Côme l'Ancien.

Puis, cette fantaisie achevée, Massaccio se remit à son œuvre. Ce fut alors qu'il fit cette magnifique chapelle, qu'il reprit des mains de Masolino et que Philippino reprit des siennes, et dans laquelle il peignit la *Résurrection du fils du roi faite par saint Pierre et saint Paul ; Saint Paul puisant dans le ventre du poisson l'or dont il doit payer le tribut de César* (1) ; et enfin le fameux *Baptême*, où, parmi ceux qui viennent de quitter leurs habits, est la figure du trembleur. Mais,

(1) Ce fut dans cette fresque que, parmi les apôtres, il peignit au miroir son propre portrait, si ressemblant, dit Vasari, qu'on eût cru le voir lui-même.

là, comme s'il eût accompli son chef-d'œuvre, le pinceau lui tomba des mains, et il mourut, Vasari dit à vingt-six ans, Baldinucci dit à quarante, tous deux disent par le poison.

Cette chapelle fut dès lors le sanctuaire où vinrent tour à tour s'agenouiller tous les peintres : Jean de Fiésoles, Alessio Baldovinetti, André del Castagno, Verrocchio, Dominique Ghirlandaïo, Léonard de Vinci, Pierre Pérugin, Bartholomée de Saint-Marc, Michel-Ange Buonarotti, Raphaël (1), Granaccio, Laurent de Credi, André del Sarto, le Rosso, Baccio Bandinelli et Jacques de Pontormo. « Car, dit Vasari, avant Masaccio, il y avait des tableaux qu'on pouvait dire peints, tandis que, les siens, on pouvait les dire vivants. »

C'est qu'outre sa perspective qui est exacte, outre ses raccourcis qui sont admirables, outre ses nus qui sont savamment dessinés, outre ses draperies qui sont sobres et naturelles, toutes choses qui, à un degré inférieur, avaient été trouvées avant lui, il trouva une chose nouvelle et inconnue jusqu'alors : l'expression.

En effet, l'expression est à l'art ce que l'âme est à la matière. Dieu crée l'homme, l'homme a du sang, des os, des chairs ; mais l'homme n'est encore qu'une ma-

(1) Raphaël fit plus que d'y prier; car il y prit l'Adam et Ève chassés du paradis qu'il peignit aux loges du Vatican.

chine : Dieu le touche du doigt, il ouvre les yeux, il pense, il sent, il exprime.

L'expression est donc l'extrême résultat de l'art. La perspective est pour les algébristes, le dessin est pour les pédants, le coloris est pour les imagistes : l'expression est pour quiconque a une âme. Ce fut pour l'avoir trouvée que Masaccio resta grand parmi les grands peintres.

Masaccio fut enterré dans la chapelle même qui vivait par lui, et par laquelle il devait vivre ; aussi n'a-t-il d'autre épitaphe que les magnifiques fresques qui l'entourent, et qui restèrent sans rivales jusqu'à ce que Raphaël eût peint les *stanze* du Vatican.

JEAN BELLIN

Vers la fin de l'année 1452, sous le dogat du malheureux François Foscare, qui, huit ans auparavant, avait été forcé de signer la sentence de son fils Jacques, et qui, cinq ans plus tard, devait être déposé lui-même, un peintre étranger, que précédait une grande réputation arriva à Venise.

On le nommait Antoine de Messine, selon l'habitude du temps, qui consistait à ajouter presque toujours, au prénom qu'on avait reçu sur les fonts de baptême, le nom du pays où l'on avait vu le jour. Il passait pour avoir hérité du secret d'un peintre flamand; secret qui donnait à ses tableaux un coloris si vif, que jusques alors, à ce qu'on assurait, jamais l'art n'était parvenu à se rapprocher à ce point de la nature.

L'école vénitienne venait de naître, en retard sur l'école florentine et l'école siennoise de près de deux

siècles. — Cela venait-il des traditions des peintres byzantins, qui avaient toujours tenu, depuis le xe siècle, atelier ouvert à Venise? Les critiques le disent, et il faut toujours croire à ce que disent les critiques.

Toute cette jeunesse ardente, génération qui devait voir naître Titien et mourir Gentile de Fabiano, était donc en émotion des premières œuvres qu'allait faire paraître le peintre étranger, lorsque, deux mois après son arrivée, un portrait fut exposé qui sembla dépasser toutes les promesses faites. C'était celui d'un sénateur.

Jamais, en effet, on n'avait vu peinture si éclatante, tons si harmonieux, nuances si mollement fondues. Venise tout entière battait des mains devant ce tableau.

Le lendemain, un jeune seigneur, arrivé depuis trois jours de Padoue, à ce qu'il disait, se présenta chez le peintre pour faire faire son portrait. Le prix, débattu un instant, fut fixé à vingt ducats d'or, et, comme l'étranger paraissait pressé de retourner à Padoue, la première séance fut fixée au lendemain. Seulement, Antonello recommanda fort au jeune seigneur de revenir avec le même costume qu'il portait ce jour-là, ce costume, tant il était élégant dans sa coupe et harmonieux dans ses tons, paraissant avoir été drapé par un statuaire et assorti par un peintre.

A l'heure dite, le jeune homme arriva. C'était, du moins en apparence, un de ces élégants inutiles qui

passent leur vie à suivre les femmes aux églises ou les princes à la chasse ; d'art, à ce qu'il disait du moins, il ne s'en était jamais occupé, l'aimant d'instinct comme tout Italien de cette époque aimait l'art, mais raisonnant sur celui de la peinture surtout avec une ignorance qui fit plus d'une fois sourire le savant professeur auquel il s'était adressé pour conserver ses traits à la postérité.

Et cependant le jeune homme suivait le travail du maître avec une curiosité remarquable. Dans l'opération première, qui consistait à préparer ses couleurs sur la palette et à les délayer avec cette substance inconnue, qui était sans doute le secret d'Antonello, il ne l'avait pas perdu de vue une seule seconde, si bien que le peintre en avait fait l'observation à son modèle. Ce à quoi celui-ci avait répondu, avec une naïveté charmante, qu'il n'y avait rien d'étonnant à l'attention qu'il portait à tous ces détails, attendu que c'était la première fois non-seulement qu'il voyait un peintre à l'œuvre, mais encore qu'il entrait dans un atelier.

Antonello le crut, tant il y avait de bonne foi dans l'accent et dans le regard du jeune seigneur, et continua d'opérer devant lui sans aucune défiance.

La première séance s'écoula ainsi. Antonello voulait remettre la seconde au surlendemain ; mais l'étranger, toujours prétextant la hâte qu'il avait de quitter Venise,

insista si résolûment, que le peintre prit rendez-vous avec lui pour le lendemain.

Le lendemain, même attention curieuse de la part du modèle; cependant abandon encore plus grand de la part du peintre. L'étranger était si ignorant en art, qu'il n'y avait pas de crainte qu'il ne lui surprît son secret ; cependant, soit hasard, soit reste de défiance, soit tout bonnement excès de politesse, Antonello ne laissait pas un instant l'étranger seul.

Le jour suivant, l'étranger se présenta à la même heure; mais, cette fois, au moment où Antonello délayait ses couleurs, le jeune homme se hasarda à lui demander, de l'air le plus indifférent qu'il put prendre, quel était l'ingrédient qu'il employait pour cette liquéfaction. Ce à quoi Antonello répondit que c'était un élixir qu'il avait inventé et qui lui coûtait si cher à composer, que c'était à cause de cet élixir, plutôt encore qu'à cause de leur perfection, qu'il avait été forcé d'augmenter le prix de ses tableaux.

L'indiscret se le tint pour dit et ne fit pas d'autre question à ce sujet.

Mais, au milieu de la séance, une jeune fille, qui posait comme modèle pour les premiers peintres vénitiens, vint frapper à la porte d'Antonello, qui l'avait fait demander : Antonello, prévenu qu'elle attendait dans la chambre voisine, lui fit rappeler que c'était

pour le soir et non pour le matin qu'il l'avait fait demander; mais elle répondit qu'elle était venue le matin parce qu'elle n'avait pas le temps de venir le soir, qu'il eût donc à l'examiner à l'instant même, ou qu'elle le prévenait qu'elle ne reviendrait plus.

Antonello passa en grommelant dans la chambre voisine, en priant le jeune seigneur de l'excuser; ce que celui-ci fit de l'air le plus gracieux du monde.

Mais à peine Antonello eut-il refermé la porte derrière lui, que l'étranger ne fit qu'un bond de son fauteuil à la bouteille qui contenait le précieux élixir, remplit de son contenu un petit flacon préparé sans doute à cet effet, et, remettant la bouteille sur la planche et le flacon dans sa poche, s'en revint prendre sa place et sa pose accoutumées, si bien qu'Antonello, en rentrant cinq minutes après, le retrouva où il l'avait laissé.

Cependant le portrait s'avançait; une heure ou deux de travail encore, et le chef-d'œuvre était achevé : il fut donc convenu que, le lendemain à la même heure, le jeune seigneur viendrait prendre sa dernière séance.

Avant de quitter le peintre, le jeune homme, qui paraissait enchanté, le força, quoique le portrait, comme nous l'avons dit, ne fût pas terminé, à recevoir les vingt ducats d'or qui étaient la totalité du prix convenu. An-

tonello fit d'abord quelques difficultés ; mais la peinture était si près d'être achevée, qu'il finit par les accepter.

Le jeune seigneur sortit aussitôt et s'éloigna d'un pas assez mesuré ; mais à peine eut-il tourné l'angle de la rue, qu'il courut au canal le plus proche, se jeta dans une gondole et ordonna au gondolier de le ramener chez lui le plus vite possible.

Dix minutes après, il s'élançait dans une chambre ou plutôt dans un atelier dont les murailles étaient couvertes d'études de madones, de saints et de christs, saisissait une palette, versait quelques gouttes de la précieuse liqueur dans le récipient, délayait ses couleurs, et s'assurait, par quelques touches jetées sur une toile, qu'au moment où il saurait la composition de l'élixir dont il venait d'apporter un échantillon, il serait aussi savant qu'Antonello.

Restait à savoir de quelles matières se composait cet élixir.

Il l'examina au jour, le goûta du bout de sa langue, en versa quelques gouttes sur du papier, puis sur des étoffes, et vit avec le plus grand étonnement que cet élixir était tout simplement un corps gras qui ressemblait tout à fait à de l'huile.

Il courut chez un alchimiste de ses amis, lui donna le flacon, le pria d'examiner la liqueur qu'il contenait

et de lui dire quelle était cette liqueur. L'alchimiste, à la première vue, se mit à rire, en lui disant que c'était de l'huile ; et, à la seconde, il affirma que c'était de l'huile de lin.

Le jeune homme ne revenait pas de son étonnement. En rentrant, il acheta une bouteille d'huile tout entière, passa la journée à peindre d'après le nouveau procédé qu'il venait de surprendre, et, le soir, il ne lui restait plus aucun doute, il était aussi savant qu'Antonello de Messine.

Le lendemain, il se rendit chez celui-ci à l'heure convenue ; mais, lorsque Antonello le pria de prendre sa pose accoutumée, le jeune homme lui répondit en riant que c'était chose inutile qu'ils se fatiguassent davantage l'un et l'autre et qu'il finirait tout seul le portrait commencé.

Alors Antonello le regarda avec étonnement ; mais le jeune homne pria le peintre de lui prêter sa palette, et, prenant un pinceau, il se mit à exécuter avec une habileté extrême la chaîne d'or qui pendait au cou de son propre portrait.

Ce jeune peintre qui venait de surprendre le secret qu'Antonello avait hérité de Van Eyck était Jean Bellin (1).

(1) Antonello de Messine fit deux voyages à Venise, l'un vers 1451, l'autre vers 1475 : mais il est probable que ce fut pendant le premier qu'eut lieu l'événement que nous venons de raconter.

Jean Bellin avait alors vingt-six à vingt-sept ans, et était né vers 1426. Comme Gentil Bellin, il était fils de Jacques Ier, élève du peintre ombrien Gentile di Fabriano, auquel le sénat de Venise fit une pension d'un ducat d'or par jour et donna l'autorisation de porter la robe de sénateur. C'est en mémoire de ce digne maître que Jacques avait appelé son premier fils Gentile.

Nous avons parlé de l'école byzantine, qui avait trouvé à Venise une seconde patrie. En effet, dès le VIe siècle, Lanzi, dans sa *Scuola veneziana,* parle d'artistes grecs qui vinrent orner de mosaïques les églises de Grado et de Torcello. Le doge Silvo, vers la fin du XIe siècle, fit venir une autre colonie d'artistes, byzantins comme les premiers, pour travailler à la basilique de Saint-Marc. Enfin, en 1204, Constantinople ayant été prise par les croisés partis pour prendre Jérusalem, presque tous les artistes, refluant devant ceux qu'ils appelaient les barbares et qui, s'il faut en croire la relation de Nicétas, méritaient bien ce nom, se réfugièrent à Venise, où ils fondèrent cette école grecque qui régna sans partage jusqu'à la fin du XIIIe siècle, et qui jusqu'au XVIIIe y a conservé des représentants.

Mais, en opposition à cette école, dont nous avons marqué l'influence et suivi la chute dans notre introduction, était venue se placer une autre école

aussi progressive que celle-là était stationnaire ; c'était celle que le Giotto avait fondée à Padoue, et dont les premiers représentants furent Jean et Antoine de Padoue, Giusto, Quaziento, Avonzi, Aldighieri et Squarcione. Ce dernier, qui en était le chef, comptait dans son atelier, au commencement du xve siècle, cent trente-sept élèves.

Mais, à Squarcione, le mouvement religieux et idéaliste imprimé à cette école par son fondateur s'arrête ; il disparaît momentanément pour faire place aux premières révélations du paganisme. Squarcione avait beaucoup voyagé ; il avait visité la Grèce, et retrouvé intacts grand nombre de chefs-d'œuvre mutilés aujourd'hui ; il avait visité l'Italie, et, près des souvenirs du siècle de Phidias, amassé ceux du siècle d'Auguste ; puis enfin il était revenu à Padoue, rapportant à sa patrie une magnifique collection de bas-reliefs, de statues et dessins. Or, Padoue, grâce à son université, était la ville classique par excellence, et la peinture, dirigée par le Squarcione, suivit l'exemple que déjà depuis plus d'un siècle lui donnait la littérature.

André Mantegna sortit de cette révolution artistique.

Alors aux inspirations saintes et religieuses succédèrent les compositions païennes, les bacchanales, les allégories, les triomphes des Césars, dont les gravures,

s'élevant au nombre de quarante au moins, nous ont laissé la reproduction ; les deux tableaux que nous possédons à la galerie du Louvre, dont le premier représente *les Neuf Muses dansant au son de la lyre d'Apollon, Mars et Vénus debout, Vulcain dans sa forge, Mercure et Pégase*, et dont le second représente la *Lutte du bon et du mauvais principe ;* tableaux qui, à l'époque où Schlegel vint à Paris, le frappèrent tellement, qu'il raconte qu'il s'arrêtait souvent devant eux, et qu'il convient que Dante seul lui paraît porter l'allégorie à un égal degré de grandiose et de hauteur.

Mais là devaient s'arrêter les progrès de l'école naturaliste, et Mantegna lui-même devait s'arrêter à ce point de sa carrière, ébranlé dans ses plus profondes convictions.

Ces changements dans les principes de l'élève chéri de Squarcione, qui, en faveur de son amour pur de l'antique, l'avait adopté pour son fils, lui furent apportés par Jacques Bellin, conservateur pieux des traditions idéalistes, qu'il tenait, comme nous l'avons dit, de Gentile de Fabriano. Bientôt, au reste, la fille acheva l'ouvrage du père, et Mantegna, en devenant le beau-frère de Jean et de Gentil Bellin, se rallia entièrement à l'école religieuse, dont son idolâtrie d'un instant l'avait écarté. Ce fut alors que Mantegna fit son *Histoire de*

l'apôtre saint Jacques dans l'église des Ermites de Padoue, et son *Saint Marc* de l'église Sainte-Justice.

Jean Bellin et son frère, au contraire de Squarcione et de Mantegna, étaient restés purs de toute hérésie. L'invasion du paganisme n'avait eu aucune influence sur eux et surtout sur Jean, qui demeura toute sa vie sous l'influence du mouvement religieux, et qui fut, avec Pérugin et Francia, un des derniers champions de l'école idéaliste.

Au reste, à cette époque, Venise avait, sous le rapport de ces dernières idées, une puissante auxiliaire en Allemagne. Van Eyck ou Jean de Bruges, comme on voudra l'appeler, le même qui avait inventé la peinture à l'huile, dont Jean Bellin avait surpris le secret; Hemmelinck, son disciple, le plus suave, le plus gracieux, le plus mystique de cette école; Albert Durer, le peintre-graveur dont la réputation chez les Italiens du Nord balança un instant celle de Raphaël, entretenaient des relations d'amitié et d'harmonie de sentiments avec les peintres vénitiens, que Titien et Véronèse n'avaient pas encore détournés de la voie primitive.

En effet, Venise était admirablement située pour se maintenir dans ce sentiment : touchant d'une main aux peintres allemands, qui ne s'en écartèrent jamais; et de l'autre à l'école ombrienne, qui, encore aujour-

d'hui, a un représentant dans Overbeck, ce peintre du xv° siècle égaré parmi nous.

Les premiers tableaux que fit Jean Bellin d'après sa nouvelle manière furent : pour les pères de la Charité, un *Sauveur au Jourdain*, et, pour les religieuses des Miracles, un *Saint Jérôme au désert*.

A Saint-Job, il représenta *la Vierge* assise sous un dais soutenu par des pilastres pareils à ceux de l'autel dans lequel le tableau était encadré. Les pilastres, dit Ridolfi, étaient en perspective et si parfaitement semblables aux autres, qu'on eût cru à la continuation du relief. Aux deux côtés étaient saint Job et saint François regardant la croix avec amour, et saint Sébastien, magnifique étude de nu, et saint Louis, tous deux remarquables par le pieux respect qu'ils paraissent porter à la mère du Sauveur. Trois anges assis aux pieds de la Vierge, et dont l'un joue de la viole, l'autre du luth et l'autre du violon, complétaient cette déliciense composition, l'une des plus suaves qui soient sorties du pinceau de Jean Bellin.

Vers le même temps, il fit pour le grand autel de San-Giovanni-del-Tempio un *Sauveur au Jourdain*, qui passa alors pour un chef-d'œuvre. Dans un coin était le cavalier prieur agenouillé et portant une croix sur sa poitrine. Une vue de montagnes bornait l'horizon.

Il exécuta encore à Saint-Michel, petite île voisine de Murano, deux autres tableaux : l'un qui représente *la Vierge et l'Enfant Jésus*, saint Pierre et saint Paul, deux saintes de l'ordre dans des niches, avec le portrait de Pierre Pruele, procurateur de Saint-Marc et patron de l'autel ; l'autre, dans la chapelle de Marini Giorgio, et qui avait pour sujet *le Christ ressuscité*, avec ses gardiens armés autour du sépulcre et les Marie s'approchant à travers un paysage semé d'arbres et peuplé d'animaux.

Mais la grande œuvre de Jean Bellin, son œuvre vitale, l'œuvre à laquelle il consacra les plus belles années de son existence, fut la décoration de la salle du grand conseil, qu'il entreprit en compagnie de son frère, qui à ce moment arrivait de Constantinople, où il s'était rendu sur la demande du sultan Mahmoud. Comme on le voit, la réaction de l'Occident contre l'Orient était complétement opérée, et c'était maintenant Byzance qui empruntait ses artistes à Venise.

Cette décoration de la grande salle du conseil avait pour programme, non pas des faits historiques, — car une critique raisonnée, celle de Raumer, a prouvé, depuis, que tout ce que l'on avait dit de l'insolence du pape qui mit le pied sur le cou de l'empereur, et qui, au fameux *Petro et non tibi* répondit par le non moins fameux *Mihi et Petro*, était une imagination des

poëtes légendaires des siècles précédents ; — mais un poëme national, fait à la manière de nos romans de Charlemagne.

Cette épopée, qui, du patois vénitien et de la forme légendaire, était passée, sous la plume de Casetto de Bassano, à l'état de poëme latin, avait, comme nous l'avons dit, fourni le programme de plusieurs compartiments qui furent distribués entre Jean Bellin et son frère, et dont le sujet était l'intervention des Vénitiens dans des démêlés du pape Alexandre III avec l'empereur Frédéric et leur réconciliation à Venise, le 23 juin 1177.

Deux de ces tableaux furent exécutés par Jean Bellin, et les autres par son frère.

Ceux qu'exécuta Jean Bellin étaient :

Le premier, le doge Ziani descendu du *Bucentaure* pour faire la soumission de la République au pape Alexandre III, qu'on venait de reconnaître sous son déguisement de moine, dans le couvent de la Charité ; cette inscription latine, écrite au-dessous, expliquait le sujet :

« Prima nocte declinavit apud canonicos Sancti-Salvatoris, qui duxerunt eum ad monasterium Sanctæ-Mariæ-Charistatis ; ibique, in forma serviebat. »

Le second était la prétendue *Bataille entre le doge et le prince Othon,* et ce tableau fut celui qui passa pour le chef-d'œuvre de Jean Bellin.

Le moment choisi par le peintre était le moment le plus acharné du combat : le doge Ziani et le jeune Othon, fils de Frédéric, poussent l'une contre l'autre les flottes de la République et de l'Empire ; au premier plan est un vaisseau à la poupe dorée, sur lequel le doge reçoit un auguste prisonnier qui n'est autre que le jeune Othon lui-même ; tout autour de ce bâtiment le combat continue, les navires se heurtent, les grappins s'accrochent, les flèches obscurcissent l'air comme un nuage, les épées et les haches retombent sur les boucliers comme sur des enclumes, la mer ensanglantée est couverte de débris de cordages, d'armures, d'hommes tombés à l'eau et qui tâchent de regagner leur bord. Tout cela exécuté avec ce fini de détail et ce bonheur d'expression qui font le cachet particulier de cette première école vénitienne, laquelle tenait à la fois du Pérugin et d'Albert Durer.

Malheureusement, ces chefs-d'œuvre de Jean et de Gentil Bellin, ont disparu de nos jours. L'incendie de 1577 détruisit tout, et les restaurations faites par les artistes de la décadence changèrent tellement le caractère de ces tableaux, qu'il est impossible d'y rien retrouver de leur naïveté primitive et de leur premier sentiment.

Mais ce qui existe encore de Gentil Bellin et ce qui donne une idée assez complète de ce que pouvaient

être les choses perdues, c'est un tableau que possède la galerie de Milan ; ce sont des *Femmes écoutant prêcher saint Marc*, en costume turc, et les trois compositions qu'il exécuta pour la confrérie de Saint-Jean l'évangéliste, et qui sont à l'Académie des beaux-arts de Venise.

Ces trois tableaux représentent chacun un Miracle opéré par un fragment de la vraie croix, que l'on y conserve précieusement.

Le premier a pour sujet un jeune homme de Brescia blessé dangereusement à la tête et guéri instantanément par suite d'un vœu que fait son père pendant qu'on porte cette relique en procession ; et, comme dit Rio dans sa *Poésie chrétienne*, pour montrer que les dispositions du cœur étaient en parfaite harmonie avec les occupations du pinceau, l'artiste a mis au bas de sa peinture cette simple et touchante inscription :

« Gentilis Bellinus, amore incensus crucis. 1496. »

Les deux autres tableaux, signés de lui aussi, représentent le pieux André Vendsamini retirant la précieuse relique du canal où elle était tombée, et un membre de la confrérie guéri de la fièvre quarte.

Revenons à Jean Bellin, dont son frère nous a un instant écarté.

Venise possède encore de lui quatre précieux tableaux : l'un dans la sacristie dei Frari, représentant la

Madone sous un dais, avec deux anges qui jouent du luth à ses pieds, et saint Nicolas, saint Benoît et deux autres saints qui se tiennent debout à côté d'elle.

L'autre, qui est à Saint-Zacharie, est encore une *Madone tenant l'Enfant Jésus dans ses bras* et ayant près d'elle saint Pierre, sainte Madeleine, sainte Catherine et saint Jérôme. Ce dernier est, on ne sait pourquoi, vêtu en cardinal ; à ses pieds, comme d'habitude, est un ange jouant de la viole, et il porte la signature du peintre et la date de 1505. Cette peinture passe pou une des plus belles de l'auteur.

Le troisième est à Saint-Jean-Chrysostome et représente un *Saint Jérôme* au haut d'un rocher, tenant un livre à la main. Il est accompagné d'un saint Christophe et d'un saint Louis.

Le quatrième est dans la chapelle de la Conception à Saint-François-de-la-Vigne, il représente une *Notre-Dame* et un *Saint Sébastien*.

Et maintenant, tout ce que nous pourrions dire de Jean Bellin ne serait qu'une sèche nomenclature de ses œuvres, qu'un froid catalogue de ses tableaux répandus par toute l'Italie, par toute l'Allemagne, par toute l'Angleterre et par toute la France, et qui furent le produit de près de soixante et dix ans de travail.

Mais ce qu'il y a de remarquable dans cette longue carrière, c'est ce progrès éternel et sans décadence au-

cune, que l'on remarque depuis le commencement jusqu'à la fin de la carrière tout inspirée de cet homme : chez lui comme chez Titien, son élève, l'art va toujours s'élargissant, et les tableaux du vieillard sont, contre toutes les règles habituelles, les frères aînés des tableaux du jeune homme ; si bien qu'il y a un tel progrès entre eux, que, sans cet air de famille qui dénote une même paternité, on serait tenté de croire qu'il n'a pas fallu moins d'un siècle et de plusieurs générations pour que l'art arrivât à franchir une telle distance.

Après avoir surpris au commencement de sa vie le secret de Van Eyck, mort en 1450, Jean Bellin vit venir à Venise, en 1506, un autre peintre ultramontain qu'une immense réputation précédait dans le nord de l'Italie. Ce peintre était le fameux Albert Durer.

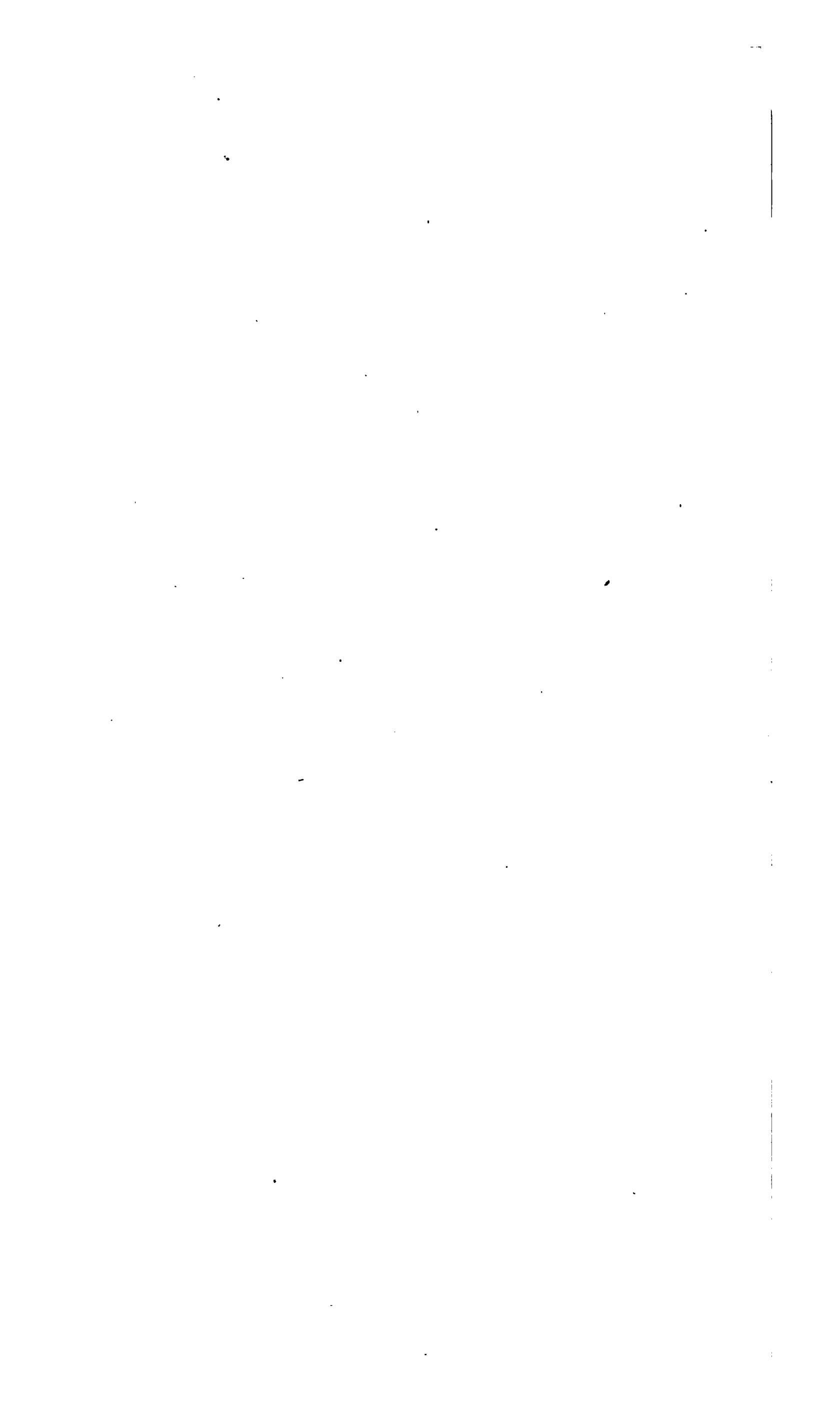
D'abord, la réception que les Vénitiens firent à l'orfèvre de Nuremberg fut mélangée de quelque froideur. Ses gravures, genre de travail que ces ardents admirateurs de la couleur estimaient médiocrement, ne pouvaient donner qu'une idée fort imparfaite de ses tableaux ; mais le vieux Jean Bellin alla à son jeune confrère, le patronna près des familles patriciennes, lui ouvrit la porte de tous les palais qui lui était ouverts à lui-même, et, à quelque prix que ce fût, voulut avoir un tableau d'Albert Durer.

A l'âge de quatre-vingt-huit ans, Jean Bellin fut appelé à Ferrare par le duc, qui voulait lui faire peindre *une Bacchanale*. Ce fut dans ce voyage qu'il se lia avec l'Arioste, qui, en souvenir non-seulement d'amitié, mais encore d'admiration, consigna le nom du vieillard à côté de ceux de Léonard de Vinci et de Mantegna.

> E quei che furo a' nostri dì e son ora,
> Leonardo, Mantegna e Giovanni Bellino.

Dante, cent ans auparavant, avait fait la même chose pour Cimabue et Giotto.

Enfin, parvenu à l'âge de quatre-vingt-dix ans, plein de jours et d'honneurs, ayant vu passer devant lui tout ce qu'il y avait eu de grand en Italie, en Allemagne et en France, Jean Bellin mourut le 29 novembre 1516 et fut enterré près de son frère, dans l'église des apôtres saint Jean et saint Paul.



LE PÉRUGIN

Nous voici arrivé au peintre idéaliste par excellence, à Pierre Vannucci, dit le Pérugin.

Pierre Vannucci naquit, non pas à Pérouse, comme le dit Vasari, mais à *Città-della-Pieve*, comme le prouve une multitude de tableaux signés *Petrus de Castro-Plebis*. Sa famille était pauvre, mais non pas de basse condition ; on trouve des actes qui prouvent que, jusqu'à la fin de 1427, elle jouissait du droit de bourgeoisie.

Ce fut en 1446 environ, six ans après la mort de Masaccio, six ans avant la naissance de Léonard de Vinci, que naquit celui qui devait mettre le pinceau aux mains de Raphaël.

Il y a des hommes deux fois grands, grands par eux-mêmes, grands par l'élève qu'ils ont fait. Sur ce point, certes, le Pérugin peut soutenir la comparaison avec

Verrocchio, le maître de Léonard de Vinci, et avec Ghirlandaïo, le maître de Michel-Ange.

En outre, à l'examiner comme artiste providentiel (si cela peut se dire), Pérugin fut la dernière digue opposée par l'art chrétien à l'art païen : Pérugin mort, à part quelque ressouvenir de son maître, qui perce encore dans les madones de Raphaël, le naturalisme triomphe et l'idéalisme est perdu.

Pérugin vint à Pérouse à l'âge de onze ans, et entra comme *fattorino* (je ne trouve pas de mot français qui rende ce mot italien) chez un peintre : le nom de ce peintre, on l'ignore ; les uns disent que c'était Benedetto Buonfigli, d'autres que ce fut Niccolo Alunno. Vasari ne le nomme pas ; il se contente de dire que, quoique ce professeur inconnu ne fût point un maître, il avait les maîtres en vénération.

Toute cette première partie de la vie du Pérugin reste obscure ; on sait seulement qu'il travaille avec ardeur chez ce maître inconnu, lequel l'excite sans cesse, en lui citant de grands exemples, par l'appât de la gloire et de l'argent : il en résultait que le jeune homme demandait toujours, non-seulement à son maître, mais encore à tous ceux avec lesquels il pouvait parler de son art, en quel lieu étaient les meilleurs peintres ; et chacun lui répondait : « A Florence ! » car, en effet, c'était à Florence qu'avaient brillé Giotto, frère

Jean de Fiésoles, Masaccio et Benozzo Gozzoli. Quant à Francia, cette étoile de l'école de Bologne, et à Léonard de Vinci, cet astre de l'école lombarde, ils étaient à peine nés lorsque Pérugin faisait cette éternelle question.

Avec un homme aussi décidé que l'était le Pérugin à devenir un grand peintre, une pareille réponse devait porter ses fruits. Aussi, un beau matin, riche d'espoir mais fort léger d'argent, le jeune homme partit pour Florence.

Sous quel maître étudia-t-il dans l'Athènes moderne, c'est ce que personne ne sait encore : les uns lui donnent André Verrocchio pour maître, et le font, par conséquent, condisciple de Léonard de Vinci ; les autres, Pierre Borghèse, ce grand professeur de géométrie ; les autres enfin, Nicolas de Foligno. Malheureusement, deux faits positifs empêchent que ni Verrocchio ni Pierre Borghèse aient droit à cet honneur : Verrochio avait complétement cessé de peindre lorsque le Pérugin vint à Florence, et le Pérugin n'avait que douze ans lorsque Pierre Borghèse perdit la vue. Reste donc Nicolas de Foligno, contre le préceptorat duquel aucune objection ne s'élève, et dont le talent a une grande analogie avec ce qu'on appela depuis le style péruginesque.

Quoi qu'il en soit, le jeune artiste était pauvre, mais

fort, mais résolu : habitué dès l'enfance à la misère, la misère passée et la misère présente n'étaient rien pour lui ; sa pauvreté se dorait aux rayons de l'avenir, et jamais un seul instant il ne parut douter de la gloire et de la fortune qui lui étaient promises par la voix de sa conscience.

En attendant, le pauvre rêveur était dans une mansarde sans meubles et sans lit, couchant dans un coffre, et ne possédant qu'une table et une chaise ; ajoutant les nuits à ses journées trop courtes, et dessinant chez lui quand il ne pouvait plus peindre dans l'atelier de son maître ; ne s'inquiétant ni du chaud, ni du froid, ni de la faim, et répondant gaiement à ceux qui le plaignaient :

— C'est l'habitude de Dieu d'envoyer le beau temps après la tempête.

Tant d'efforts et de constance eurent enfin leur prix : on lui commanda quelques travaux dans le couvent de Saint-Martin, situé hors de la porte *al Prato* et qui fut ruiné depuis, pendant le siége de Florence ; et, aux Camaldules, un *Saint Jérôme,* que l'expression de son visage et la savante anatomie de son corps feraient regarder du premier coup comme un chef-d'œuvre. Dès lors tout était dit, le temps des épreuves était passé pour le Pérugin, les commandes arrivaient de toutes parts, l'argent les suivait ; et à son premier proverbe :

« Après la pluie le beau temps, » succéda un second adage, qu'il mit en principe avec autant de conce que le premier : c'est que, « pendant les beaux jours, il faut bâtir la maison où l'on s'abritera pendant les mauvais. »

De là, sans doute, cette réputation d'avarice que Vasari fait à Pérugin, oubliant que cet artiste, cupide selon lui, au plus fort de son talent, et lorsque, par conséquent, chaque coup de son pinceau était payé au prix de l'or, ne demandait qu'une omelette pour prix des magnifiques peintures dont il avait orné l'oratoire annexé à la confrérie des Blancs, située en face de la maison qu'il habitait.

Nous reviendrons là-dessus, et nous dirons comment la haine que portait Michel-Ange au Pérugin fut partagée par Vasari, son élève infime et son admirateur exagéré.

Ce fut vers ce temps que le Pérugin exécuta pour les dames de Sainte-Claire un *Christ mort,* dont le merveilleux coloris étonna les maîtres eux-mêmes : c'est que l'artiste, qui ne voulait négliger aucune partie de son art, avait appris des *Gesuati,* ces grands peintres sur verre, l'art de préparer les couleurs minérales.

Ce tableau est aujourd'hui dans le palais Pitti. Sa couleur merveilleuse s'est à peu près évanouie par le

long temps où il fut exposé aux rayons du soleil dans l'église de Sainte-Claire ; mais ce que n'ont pu lui ôter ni le soleil ni le temps, et ce qu'on y retrouvera encore, c'est la merveilleuse ordonnance des personnages; ce sont ces belles têtes de vieillards, pleines d'onction et de majesté ; c'est enfin la profonde douleur répandue sur le visage des Marie, qui contemplent en pleurant le Christ trépassé.

François de Pouille vit ce tableau en passant à Florence, et voulut l'avoir ; mais les religieuses refusèrent de le lui vendre. Le prince leur en offrit trois fois le prix qu'elles l'avaient payé, et, en outre, une copie de la main du même artiste : à ces conditions, elles consentirent ; mais alors ce fut Pierre Pérugin qui refusa, quelque prix que François de Pouille lui offrît de cette reproduction, disant qu'il n'était pas sûr que la copie atteignît jamais la valeur de l'original.

Comme on le voit, et quoi qu'en dise Vasari, Pérugin n'était donc point capable de tout pour de l'argent.

Outre les tableaux et les fresques que nous venons de dire, Pérugin exécuta encore de sa main beaucoup de peintures dans le couvent des frères *Gesuati*, situé hors de la porte Pinti ; couvent qui fut jeté à terre pendant le siége de Florence : si bien qu'on ne put en sauver que les tableaux, qui furent transportés dans l'église *della Calza*.

Deux de ces tableaux étaient, l'un *le Christ au jardin,* entouré des apôtres qui dorment (tableau qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts), et une *Piété,* que l'on peut voir aussi dans le même lieu, mais qui ne peut se comparer, pour la conservation, au premier que nous avons cité. Au reste, comme composition et comme sentiment, ces deux tableaux sont magnifiques.

A partir de ce moment, les commandes se succédèrent avec une telle rapidité, que nous ne pouvons plus guère que nommer les différents tableaux qui venaient ajouter à la réputation toujours croissante de l'artiste.

Ce furent d'abord un *Crucifix* ayant à ses pieds la Madeleine, saint Jérôme, saint Jean-Baptiste et saint Jean-Colombin : ce Crucifix est aujourd'hui encore à l'église *della Calza.*

Puis, dans le même couvent des *Gesuati,* une fresque représentant *l'Adoration des mages,* fresque dont la composition savante et l'exécution achevée excitaient l'admiration de Vasari.

Puis, dans le même couvent encore, une autre fresque représentant le bienheureux saint Jean-Colombin recevant l'habit religieux des mains du pape Boniface.

Enfin, toujours dans le même couvent, une *Adora-*

tion des bergers, qui ne cédait en rien aux deux fresques que nous venons de citer.

A propos de ces trois fresques, Vasari raconte une anecdote qui prouve que Pérugin n'était point aussi malhonnête homme qu'en un autre lieu il voudrait le faire croire. Il y avait dans ces trois tableaux de grandes portions de ciel; et le prieur, qui était à la fois fort orgueilleux pour l'honneur de son couvent et très-avare de sa bourse, avait recommandé au Pérugin de peindre ces ciels à l'outremer; mais, comme l'outremer était une couleur fort chère, il craignait en même temps que le peintre n'eût l'idée d'en distraire une certaine quantité, pour s'épargner la peine d'en acheter lorsqu'il travaillerait pour son propre compte; il demeurait donc là, fatiguant Pérugin de ses recommandations pendant tout le temps que l'artiste exécutait les parties azurées de son tableau. Pérugin, qui avait fait honneur de la présence du prieur à son amour de l'art, s'aperçut bientôt qu'il s'était trompé et que ce qu'il avait pris pour de l'enthousiasme était tout bonnement de la défiance; il résolut alors de donner une leçon au bon prieur, et s'avisa pour cela d'un expédient assez simple : le prieur, comme pour aider Pérugin, tenait à la main le sachet dans lequel celui-ci trempait son pinceau pour y prendre l'outremer; l'artiste donnait deux ou trois coups sur la fresque; puis, comme

si la couleur était épuisée, il abandonnait le pinceau, qu'il déposait dans un godet plein d'eau, en prenait un autre, donnait trois ou quatre touches encore et posait à son tour le nouveau pinceau près du précédent. Le prieur suivait d'un air d'effroi son outremer, qui passait avec une rapidité effrayante de son sachet sur la muraille, secouant la tête de temps en temps avec douleur, et se contentant de dire :

— Quelle quantité d'outremer absorbent ces abominables ciels !

— Vous le voyez vous-même, répondait Pierre.

Puis, le prieur parti, il recueillait l'outremer qui restait au fond du godet, et c'était la meilleure partie. Lorsqu'il en eut une quantité suffisante :

— Révérend prieur, dit l'artiste en lui remettant le paquet qu'il aurait pu soustraire, voici de l'outremer qui vous appartient; ce sont les économies que j'ai faites sur vos fresques, et que je vous rends; reprenez-les, et n'oubliez pas qu'il faut avoir deux poids et deux mesures en ce monde, et qu'il n'y a qu'à perdre lorsqu'on traite les honnêtes gens comme s'ils étaient des voleurs.

La leçon profita au prieur, et il laissa désormais Pérugin accomplir seul et à sa guise toutes les portions de ciel qui lui restaient à faire.

Ces travaux achevés, Pérugin partit pour Sienne, où

il peignit, dans l'église de Saint-François, un tableau que Vasari regardait comme un de ses chefs-d'œuvre, et qui malheureusement périt dans l'incendie qui dévora cette église au milieu du XVIIe siècle ; dans l'église de Saint-Augustin, un *Crucifix* avec plusieurs saints et saintes agenouillés, lequel *Crucifix* lui fut payé deux cents écus d'or, et existe encore aujourd'hui dans la même église ; puis il revint à Florence, afin d'exécuter pour l'église de San-Gallo un *Saint Jérôme faisant pénitence*, que Vasari a vu de son temps dans l'église Saint-Jacques au delà des fossés, mais qui a disparu de nos jours sans qu'on ait pu savoir ce qu'il était devenu ; un *Christ mort* entre saint Jean et la Madone, qu'on voyait sur l'escalier de la porte de Saint-Pierre-Majeur, et qui, quoique exposé à l'action de l'air, garda sa fraîcheur comme s'il venait de sortir de la main de l'artiste : lors de la démolition de l'église, cette peinture fut conservée par les soins du sénateur Albizzi, qui la fit transporter au second étage de son palais, où on la voit encore.

Les autres tableaux de cette belle époque du Pérugin sont les suivants :

Une *Piété*, qu'il exécuta pour l'église de Sainte-Croix;

Un *Saint Sébastien*, que Bernardino de Rossi lui acheta cent écus d'or, et qu'il revendit quatre cents au roi de France ;

Une *Assomption de la Vierge*, miracle de sentiment et d'idéalité, commandée par les moines de Vallombreuse, et qui se trouve à cette heure à l'Académie des beaux-arts de Florence;

Une autre *Assomption de Notre-Dame*, avec les apôtres agenouillés et en extase autour du tombeau : cette peinture, commandée par le cardinal Caraffa, est encore dans la cathédrale de Naples. Ce fut là que la vit le célèbre André de Salerne, lorsque, pris d'admiration à sa vue, il résolut de quitter Naples pour venir étudier sous le Pérugin ; mais, en passant à Rome, il rencontra Raphaël et n'alla pas plus loin, préférant se faire l'élève de l'élève que celui du maître;

Une *Ascension de Notre-Seigneur*, que l'on retrouve aujourd'hui encore dans la cathédrale de *Borgo-San-Sepolcro ;*

Enfin une *Madone et l'Enfant Jésus dans les nuages*, qui, après avoir été enlevés de la chapelle Vizzani et transportés à Paris, sont maintenant dans la galerie de Bologne.

Cette suite de tableaux, tous plus beaux et plus estimés les uns que les autres, firent à Pierre Vannucci une telle réputation, que le pape Sixte IV le fit venir à Rome, et voulut qu'il concourût à orner la chapelle qu'il avait fait bâtir, et où, plus tard, Michel-Ange devait peindre *le Jugement dernier*.

Là, il peignit *Moïse trouvé sur les eaux*, *le Baptême du Christ*, *Jésus donnant les clefs à saint Pierre*, et sur la face du fond, c'est-à-dire au-dessus de l'autel, *l'Assomption de la Vierge* avec le pape en prière : ce fut ce dernier tableau que l'on gratta pour faire place à la fresque de Michel-Ange.

Il exécuta, en outre, dans la tour Borgia quelques sujets tirés de l'histoire du Christ ;

A Saint-Marc, l'histoire de deux martys ;

Enfin, les fresques du palais Colonna, travaux qui ajoutèrent encore à sa réputation et à sa fortune : si bien, dit Vasari, qu'il revint à Pérouse (d'où il était sorti pauvre et ignoré) riche de gloire et riche d'argent.

Là de nouveaux travaux l'attendaient. Il y exécuta :

Dans la chapelle des Seigneurs, un tableau à l'huile, représentant la Madone et plusieurs saints, qui fait partie aujourd'hui de la galerie du Vatican ;

A Saint-François-*del-Monte*, deux fresques représentant, l'une *l'Adoration des mages*, l'autre *le Martyre de quelques franciscains mis à mort par le soudan d'Égypte*;

A Saint-François-*del-Convento*, deux tableaux à l'huile, l'un représentant *Saint Jean*, l'autre *la Résurrection de Notre-Seigneur ;*

Dans l'église *dei Servi*, deux autres tableaux représentant : l'un *la Transfiguration de Notre-Seigneur*, qui existe encore, mais qui a beaucoup souffert; l'autre l'*Histoire des mages ;*

A Saint-Laurent, dans la chapelle du Crucifix, Notre-Dame, saint Jean, les autres Marie, saint Laurent et saint Jacques ;

A l'autel du très-saint-sacrement, sur lequel est conservé l'anneau qui servit aux fiançailles de la Vierge, un *Sposalizio ;*

Enfin, il peignit à fresque toute la salle du Change, où l'on voit encore aujourd'hui les portraits de Fabius Maximus, de Socrate, de Numa Pompilius, de Camille, de Pythagore, de Trajan, de Lucius Sicinius, de Léonidas, d'Horatius Coclès, de Fabius, de Périclès, de Cincinnatus ;

Puis, sur l'autre façade, ceux des prophètes Isaïe, Moïse, Jérémie, Daniel, Salomon, David, ainsi que les images des sibylles Érythrée, Libyque, Tiburtine et Delphique.

Ce fut pendant cette station à Pérouse qu'un pauvre peintre d'Urbin amena à Pierre Vannucci un enfant qui donnait des espérances en peinture, et que Pérugin reçut au nombre de ses élèves : cet enfant était Raphaël.

Deux ans après, l'élève travaillait déjà aux tableaux

du maître; et l'on montre encore aujourd'hui au voyageur qui passe à Pérouse les parties de ces tableaux qui avaient été exécutées par le futur auteur des *Stanze* et de *la Fornarine.*

Maintenant, il semble que l'œuvre providentielle du Pérugin soit remplie : il a reçu des mains de son père celui qui sera le plus grand peintre de tous les temps; il lui a appris tout ce qu'il pouvait lui apprendre. Raphaël le quitte vers l'an 1502. Pérugin a atteint l'âge de cinquante-six ans, son talent ne fera plus que décroître. Il en est ainsi de la fleur qui produit le fruit : quand le fruit paraît, la fleur se fane, se dessèche et meurt.

Malheureusement, Pérugin devait se survivre; malheureusement, grâce à la facile exécution que lui avait donnée ses œuvres multipliées, et grâce à la réputation que lui avaient donnée ses chefs-d'œuvre, Pérugin devait, vingt ans encore, aller en décroissant; mais Pérugin avait trop fait pour que ses dernières productions, si faibles qu'elles fussent, pussent le défaire.

Ses derniers coups de pinceau furent pour une peinture à fresque commencée par son élève Raphaël, vingt ans auparavant, dans l'église de Saint-Silvestre.

Pierre Pérugin mourut en 1524, survivant ainsi de plus de trois ans à son élève Raphaël, dont il vit

grandir la gloire, sans que jamais cette gloire, si éclatante qu'elle fût, parût lui inspirer le moindre sentiment d'envie. Ce fut au château de Fontignano qu'il rendit le dernier soupir, sans avoir voulu recevoir les sacrements, dit une tradition du pays, ce qui fut cause qu'on l'enterra en terre profane et près d'un chemin ; depuis, dit-on encore, il fut exhumé et déposé dans un lieu plus voisin de l'église, peut-être même dans le cimetière.

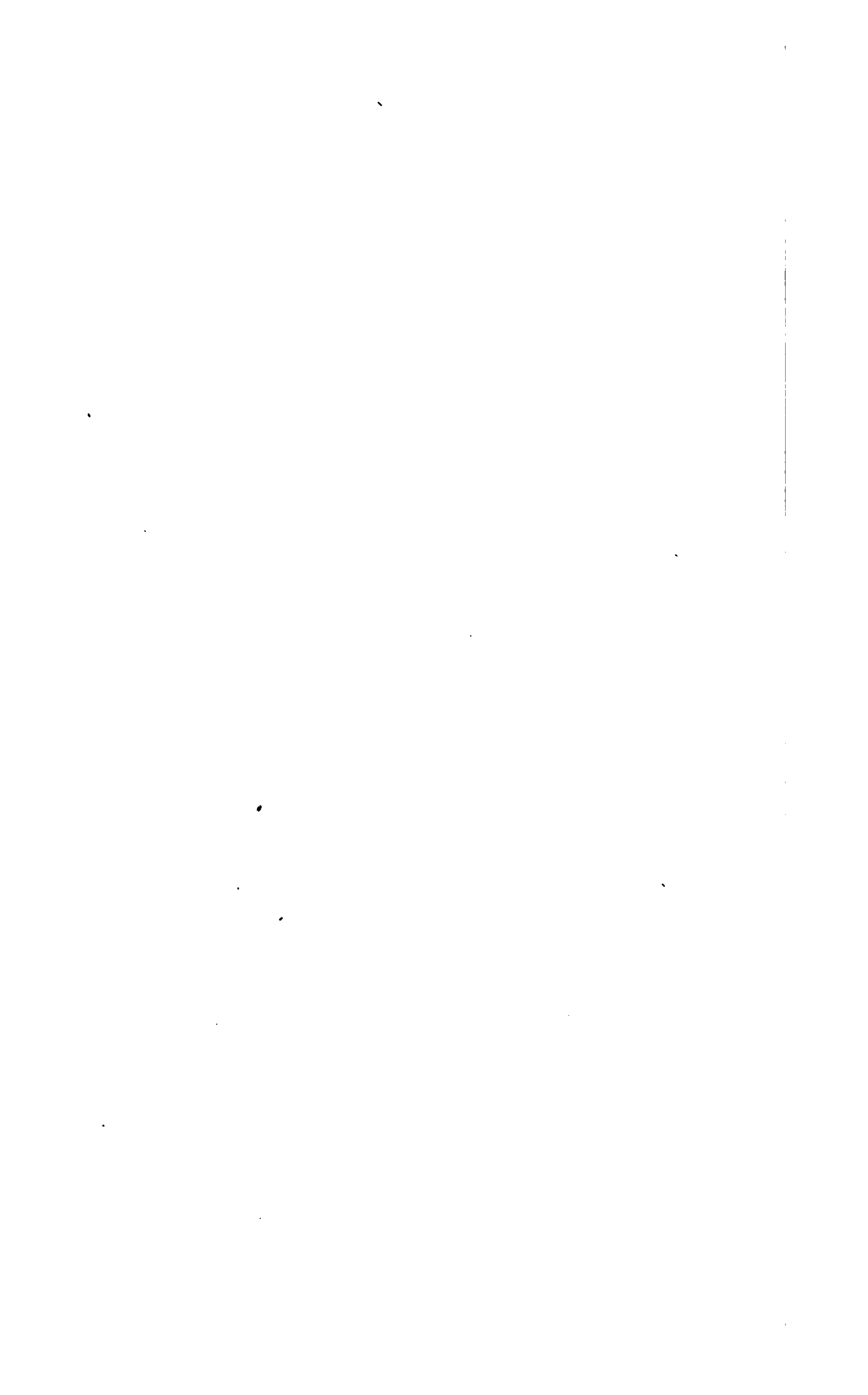
Ce refus des sacrements et cette inhumation en terre profane sont fort débattus de nos jours, après avoir longtemps passé pour article de foi. D'abord Vasari, qu'on n'accusera pas de partialité envers le maître de Raphaël et l'ennemi de Michel-Ange, lequel, dans sa haine des choses calmes, douces et simples, appelle Pérugin une *mâchoire*, Vasari, qui était contemporain du Pérugin, ne raconte pas un mot de toute cette histoire, et dit tout simplement : « Enfin, arrivé à l'âge de soixante et dix-huit ans, Pérugin termina sa carrière à *Castel-della-Pieve*, où il fut honorablement enterré. »

Puis ne serait-ce pas rêver une trop cruelle opposition entre l'homme et ses œuvres que de tenir pour libertin, impie et athée, celui dans l'esprit duquel le Seigneur avait mis à un si haut degré le sentiment religieux? Est-ce par dérision qu'en exécutant son propre portrait, il écrivit sur cette clef qu'il tient à la main,

et qui doit dans sa symbolique espérance lui ouvrir le ciel, cette devise, que l'on peut supposer avoir été la sienne : *Timete Deum?* Est-ce enfin l'œuvre d'un homme sans foi que cette éternelle Madone, éternellement reproduite, et chaque fois avec un charme de plus, chaque fois avec un nouveau développement de beauté, un nouveau perfectionnement d'idéalisme; si bien que, chez lui, la Vierge en est arrivée à n'avoir plus rien de mondain, et à n'appartenir à la terre que par le sentiment de mélancolie qui indique que la créature céleste qu'on a sous les yeux est cependant destinée à souffrir une des plus grandes douleurs humaines, la perte de son enfant? Est-ce enfin par calcul que, pendant cette longue existence qui dura plus de trois quarts de siècle, et qui compte soixante années successives de productions, pas un seul tableau profane ne sortit des mains de l'artiste? Et à quelle époque cela? A l'époque où les Médicis payaient au poids de l'or les ruines mythologiques, qu'ils substituaient peu à peu sur les murailles de leurs palais, et jusque sur les parois des hôpitaux, aux sujets sacrés, qui avaient été jusqu'à eux le seul programme sur lequel se fût exercé le pieux pinceau des peintres? Tout au contraire, nous ne trouvons pas dans toute la vie du Pérugin trace d'un seul tableau commandé, soit par Laurent, soit par Pierre, soit par Julien, quoiqu'un tableau al-

légorique (le seul peut-être de ce genre que Pérugin ait exécuté, *le Combat de l'Amour et de la Chasteté*) prouve victorieusement une flexibilité de talent qui, si la voix de sa conscience n'eût été là pour retenir l'artiste, eût pu le plier aux gracieuses compositions de la mythologie grecque.

Mais non, Pérugin était le digne continuateur, au contraire, de ces hommes qui, puisant une partie de leur talent dans la foi, emportèrent avec eux le grand secret de la peinture idéaliste ; et il devait clore, avec Francia et frère Bartholomée de Saint-Marc, la liste de ces hommes privilégiés du Seigneur et de la Vierge, dont ils étendaient la religion en reproduisant leurs images.



LÉONARD DE VINCI

Léonard naquit au château de Vinci, dont on voit encore aujourd'hui les ruines près du lac de Fucecchio, situé à quelques lieues de Florence : de là son nom de Léonard de Vinci. C'est le fils naturel d'un notaire. Certes, le proverbe qui dit que les enfants de l'amour sont plus heureusement doués que les autres dut acquérir une nouvelle faveur de l'exemple qu'apporta le jeune Léonard, prédisposé à l'élégance, à l'art, à la science. Sa figure était belle, sa taille admirablement proportionnée, son esprit disposé à comprendre avec facilité et à s'appliquer avec persévérance. Chose rare ! avec la rectitude de jugement du mathématicien, il avait l'imagination brillante de l'artiste ; et, avec la frivolité apparente de l'homme du monde, l'application profonde de l'écolier. Aussi, en voyant son fils à la fois poëte, géomètre, mécanicien, peintre, dan-

seur, écuyer et musicien, le brave notaire ne savait-il véritablement à quelle spécialité il devait destiner celui que tout le monde s'accordait à regarder autour de lui comme un prodige de précoce universalité, lorsque l'enfant tira son père d'embarras en optant lui-même pour la peinture. Le bon notaire prit alors quelques-uns des dessins de son fils, et les alla porter à André Verrocchio, autre phénomène du même genre, et qui s'était lui-même acquis une quintuple réputation comme peintre, statuaire, graveur, orfèvre et musicien. Verrocchio regarda les dessins avec une attention qui indiquait l'importance qu'ils avaient à ses yeux, et demanda à maître Pierre (c'est ainsi que se nommait le père de Léonard) quel était l'artiste dont il le tenait ; ce à quoi maître Pierre répondit que l'artiste était son propre fils, bambin agé de douze ans. Verrocchio n'en voulait rien croire ; on lui amena l'enfant, qui traça sous ses yeux quelques figures d'hommes, d'animaux et de fleurs. Il fallut bien alors que l'incrédule Verrocchio fût convaincu, et le jeune Léonard entra dans la boutique du maître qu'il devait bientôt surpasser.

Trois ans après, André Verrocchio peignant pour les moines de Vallombreuse un tableau de *Saint Jean baptisant Jésus,* Léonard fit dans ce tableau cet ange si plein de grâce qu'on montre encore aujourd'hui comme son premier ouvrage, et que son maître trouva si par-

fait, qu'il ne voulut point y retoucher : il resta tel qu'il était sorti du pinceau de l'élève de quinze ans.

Mais, tout en devenant un grand peintre, Léonard n'abandonnait ni les autres arts, ni les sciences ; il jouait de différents instruments, et, entre autres, d'une lyre dont il était à peu près l'inventeur ; chimiste habile, il s'amusait quelquefois à former, par le mélange de matières ino dores, quelque odeur détestable, qui forçait tous ceux qui se trouvaient dans l'appartement à s'enfuir ; d'autres fois, il appliquait la mécanique à la mystification : un fauteuil, où un critique impertinent se croyait bien solidement assis, se mettait tout à coup à courir autour de la chambre, au grand effroi de celui qui se trouvait victime de cette locomotive inattendue ; il faisait des oiseaux qui volaient tout seuls, des quadrupèdes qui mar chaient par un mécanisme intérieur ; il trouvait des machines propres à percer des rochers ; il inventait des instruments qui soulevaient des poids énormes : un jour, il proposa d'enlever l'église Saint-Laurent, et de la replacer sur une autre base. Aussi ne parlait-on à Florence que du jeune Léonard de Vinci. Cette réputation s'étendit jusque dans les campagnes environnantes : un jour, un paysan vint trouver *ser Piero*, et, lui apportant une espèce de bouclier, qu'il avait fait avec le tronc d'un figuier, le pria de faire couvrir ce bouclier de peintures par son fils ; peu lui importait lesquelles :

au reste, il laissait l'artiste parfaitement libre de sa fantaisie. Comme le notaire, grand amateur de chasse et de pêche, avait souvent trouvé dans ce même paysan un excellent compagnon, il se chargea de la commission, prit le bouclier et le remit au jeune Léonard. Léonard commença d'abord par redresser le bouclier au feu ; puis il le fit polir, puis il l'enduisit de blanc. Pendant tout ce travail, il rêvait à la chose qu'il peindrait dessus, et se détermina pour une tête de Méduse : alors il rassembla mystérieusement dans son atelier, fermé à tout le monde, des couleuvres, des lézards, des chauves-souris, des crapauds, des grillons, des sauterelles, des papillons de nuit ; et, de tous ces êtres hideux, de ces reptiles bizarres et terribles, il composa un seul monstre qui, sortant d'un rocher, lançait la flamme par les yeux, et la fumée par la bouche et par les narines. C'était la Méduse qu'il avait rêvée.

Alors, satisfait de son œuvre, Léonard place le bouclier dans un jour favorable, l'encadre de mousse et de branches d'arbre, appelle son père et le lui montre. Hercule y eût vu une nouvelle hydre à combattre, et fût tombé sur le bouclier à grands coups de massue. *Ser Piero* n'était pas un Hercule : il poussa un grand cri de terreur, et se retourna vers la porte avec l'intention de s'enfuir le plus vitement qu'il pourrait. Léonard l'arrêta.

— C'est bien, mon père, lui dit-il; j'en suis venu à mon désir : ce que vous prenez pour un monstre vivant et inconnu n'est rien autre chose que la peinture que vous m'avez demandée; prenez le bouclier de votre paysan et emportez-le.

Ce disant, le jeune Léonard jeta bas la mousse et les branches d'arbre, prit la rondache, et la présenta à son père, lequel ne savait encore s'il devait la prendre; mais, lorsqu'il se fut bien convaincu que c'était, en effet, un miracle de l'art et non point un jeu de la nature, il ne se le fit pas redire à deux fois : il prit le chef-d'œuvre et l'emporta; seulement, comme il fallait un bouclier au paysan, *ser Piero* acheta un vieil écu de hasard, sur lequel était un cœur percé d'une flèche, et le donna comme chose fort précieuse à son compagnon, qui, heureusement pour lui, se connaissait mieux en chasse et en pêche qu'en peinture. Quant à *la Méduse*, il la vendit cent ducats à des marchands, lesquels la revendirent bientôt trois cents écus au duc Galéas.

Vers le même temps, Léonard s'occupa de deux compositions bien différentes. L'une était une *Vierge*, près de laquelle il plaça une carafe d'où s'échappait un charmant bouquet de fleurs, qui paraissaient si fraîchement cueillies, que la rosée perlait encore dessus; l'autre était un *Neptune*, dont le char traîné par des chevaux marins fend une mer toute peuplée de tritons,

de néréides, d'orques et de dauphins. Or, si l'on veut savoir vers quelle époque étaient achevés ces ouvrages, c'était vers 1478, cinq années avant la naissance de Raphaël, lorsque Michel-Ange n'avait que quatre ans! Aussi, selon toute probabilité, Léonard de Vinci gagnait-il un argent fou : sans autre fortune que son art, il était le jeune homme le plus élégant de Florence, avait les plus beaux chevaux de la Toscane, et menait près des femmes un train de prince. Or, d'après la façon dont son brave homme de père avait escamoté à son profit *la Tête de Méduse*, on peut penser que l'argent que le jeune Léonard jetait ainsi à pleines mains ne sortait pas des coffres du vieux notaire.

Que sont devenus tous les chefs-d'œuvre que le futur auteur du *Cénacle* fit dans cette première partie de sa vie ?

Sans doute, pour la plupart, ils se perdirent : on sait seulement qu'il exécuta beaucoup de portraits, parmi lesquels étaient celui d'un capitaine de bohémiens nommé *Scaramuccia* et celui d'Amerigo Vespucci, qui, à cette époque, n'avait pas encore donné son nom à un monde. C'est de cette période aussi que date *la Tête de Méduse entourée de serpents*, qui est aujourd'hui dans la Galerie des Offices, et qu'il ne faut pas confondre avec celle que Léonard peignit sur la recommandation de son père; enfin l'ébauche d'une

Adoration des mages, qui se trouve à l'Académie des beaux-arts de Florence, et un grand carton d'*Adam et Eve*, qui ne nous est point parvenu.

Maintenant, comment se fait-il que les Médicis, ces chercheurs d'hommes, qui découvrirent Michel-Ange à treize ans, ne paraissent avoir fait aucune attention à Léonard de Vinci, le plus élégant cavalier, le plus grand peintre, le plus fort mécanicien de Florence à cette époque? C'est un de ces mystères d'injustice comme la vie des grands hommes en recèle toujours quelques-uns.

Aussi Léonard de Vinci était-il déjà résolu à quitter Florence, lorsqu'on vint lui proposer de s'attacher à Louis-Marie Sforza, qui d'avance voulait, à force de gloire, se faire pardonner sa future usurpation.

En effet, trois écoliers, échauffés par la lecture de Tite-Live, avaient cru refaire de l'histoire antique, et venaient d'assassiner Galéas.

Son fils, âgé de huit ans, lui avait succédé sous la tutelle de son oncle, ce même Louis-Marie Sforza dont nous venons de parler, et qu'on appelait *il Moro*, non point (comme l'ont répété les uns après les autres les historiens qui ont traité de cette époque) parce qu'il avait le teint basané, mais tout simplement parce qu'il portait un mûrier pour armes.

Or, on avait parlé à Louis-Marie Sforza de Léonard

de Vinci, et Louis-Marie Sforza fit demander au jeune homme de quoi il était capable.

Il est curieux de voir l'opinion que Léonard de Vinci avait de lui-même à l'âge de vingt-huit ans.

Voici ce qu'il répondit :

« Mon très-illustre seigneur, ayant vu et examiné attentivement jusqu'à ce jour les travaux de tous ceux qui se réputent maîtres et inventeurs d'instruments de guerre, et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien autre chose que ce qui est parfaitement connu jusqu'à ce jour, je m'efforcerai, sans porter préjudice à personne, de me faire comprendre de Votre Excellence en lui révélant mes secrets. En attendant le temps opportun d'en venir à cet effet, je mettrai sous les yeux de Votre Excellence la note suivante :

» 1° J'ai un moyen de faire des ponts très-légers, et propres à être transportés facilement, à l'aide desquels on peut poursuivre ou fuir l'ennemi ; j'en ai d'autres qui sont incombustibles, faciles à lever et à poser, et j'ai, de plus encore, des secrets pour brûler et détruire ceux des ennemis.

» 2° Je sais comment on peut, pendant le siége d'une place, tarir l'eau des fossés, et faire une multitude de ponts volants à échelons, et toute sorte d'autres instruments propres à faire réussir ladite expédition.

» 3° *Item :* Si, par la hauteur des ouvrages, ou par la force du lieu, on ne pouvait, dans le siége d'une place, faire usage de bombardes, j'ai le moyen de ruiner toute citadelle ou forteresse qui ne serait point bâtie sur le roc.

» 4° En outre, je possède le secret de faire des bombardes très-commodes, et faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête et dont la fumée peut, en épouvantant l'ennemi, le jeter dans la confusion.

» 5° *Item :* Au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zigzag, j'ai encore la faculté de faire avancer jusqu'à un certain..., dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou sous un fleuve.

» 6° *Item :* Je fais des chariots couverts, sûrs et indestructibles, lesquels entrent dans les rangs de l'ennemi avec leur artillerie, si bien qu'il n'y a si grande quantité de gens d'armes que ces chariots ne rompent; en outre, derrière ces chariots, et protégée par eux, l'infanterie peut s'avancer sans aucun empêchement.

» 7° *Item :* Le cas échéant, je ferai des bombardes, mortiers et des passe-volants tout à fait inconnus, de très-belle et très-utile forme.

» 8° Là où les bombardes seraient insuffisantes, je composerai des catapultes, des balistes, des trébuchets et d'autres instruments hors d'usage, et d'une admi-

rable efficacité ; enfin, selon les différents cas, je composerai une infinité de moyens offensifs.

» 9° Et, lorsque le combat se livrerait sur mer, je puis encore construire une multitude d'autres instruments offensifs et défensifs, des vaisseaux qui résisteront aux coups des plus grosses bombardes ; je puis enfin composer des poudres et des fusées (1).

» 10° En temps de paix, je crois pouvoir soutenir la concurrence avec quelque architecte que ce soit pour la construction des monuments publics ou des maisons particulières ; il en est de même pour conduire tout cours d'eau d'un lieu à un autre.

» 11° *Item :* Je conduirai à bonne fin tous travaux de sculpture en marbre, en bronze ou en terre ; et pareillement en peinture, j'espère pouvoir soutenir avantageusement la comparaison avec qui que ce soit.

» Je pourrais encore donner mes soins à la statue équestre qui doit être élevée à la gloire immortelle du seigneur votre père d'heureuse mémoire, et à celle de la noble maison des Sforza.

» Et, si quelques-unes des choses dites étaient jugées impossibles ou infaisables, je déclare que je suis prêt à en faire l'expérience dans votre parc ou dans quelque autre lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle

(1) Il est sans doute ici question du feu grégeois, dont Léonard de Vinci donne la recette dans ses manuscrits.

je me recommande le plus humblement que je puis. »

La réponse de Sforza ne se fit pas attendre ; il invitait Léonard à venir à sa cour. Le jeune homme, plein de joie et d'espérance, quitta donc Florence pour Milan ; l'époque précise, on l'ignore ; il est probable cependant que ce fut vers l'an 1486.

Et, maintenant que Léonard s'était offert à Louis-Marie Sforza comme mécanicien, comme ingénieur, et, au besoin, comme peintre et comme statuaire, voulez-vous voir de quelle façon il se présenta à la cour de Milan ; je traduis textuellement Vasari :

« Léonard, précédé de sa grande renommée, vint à Milan, et fut présenté au duc Ludovic Sforza, successeur de Jean Galéas. Le duc aimait beaucoup à entendre jouer de la lyre, parce qu'il en jouait lui-même ; aussi Léonard arriva-t-il avec l'instrument qu'il avait fabriqué presque en argent massif, et auquel il avait donné la forme de la tête osseuse d'un cheval ; forme bizarre, mais qui ajoutait aux sons quelque chose de plus sonore et de plus vibrant. Dans une joute musicale, Léonard surpassa tous les instrumentistes qui avaient été appelés pour se faire entendre ; de plus, il fut reconnu le plus habile poëte improvisateur de son temps. Aussi le duc, après l'avoir entendu, fut-il tellement épris de ses talents, qu'il le combla de compliments et de caresses, et lui demanda même un tableau

d'autel, *la Nativité de Notre-Seigneur,* que le prince offrit à l'empereur quand il fut terminé. »

La première œuvre d'art qu'exécuta Léonard de Vinci, reconnu par Louis Sforza le premier joueur de lyre et le premier improvisateur du temps, fut donc (nous le savons grâce à Vasari) un tableau de *la Nativité de Notre-Seigneur.*

Ce tableau eut un tel succès, que Louis Sforza commanda aussitôt au peintre le portrait de ses deux maîtresses, Cécile Galerani et Lucrèce Crivelli, les deux plus belles personnes de Milan. Le portrait de Cécile, qui, elle aussi, était poëte, s'est perdu depuis, et il n'en reste qu'une copie à l'Ambrosienne ; quant à Lucrèce, qui sait ? c'est peut-être cette femme inconnue, vêtue de brocart rouge et or, que nous possédons au musée de Paris.

Tout en exécutant ces travaux particuliers, Léonard avait mission du duc de lui composer une académie. Cette académie exista ; mais, comme le portrait de Cécile, elle disparut, elle et les savants qui la composaient, si bien qu'il ne reste plus que le sceau de l'artiste qui l'avait instituée, et qui porte cet exergue : *Academia Leonardi Vinci.*

Puis vint la commande de la fameuse statue équestre dont l'artiste avait tant désiré obtenir l'exécution ; elle suivit probablement de très-près la livraison des ta-

bleaux de la *Nativité* et des portraits de Cécile et de Lucrèce, car nous trouvons dans les manuscrits de Léonard cette note écrite de sa main :

« Je commençai la statue le 23 avril 1490. »

Et, à propos de cette note, un mot sur un étrange caprice de Léonard, celui de tous les peintres peut-être qui a le plus écrit : c'est qu'à la manière des Hébreux, il écrivit constamment de droite à gauche. Pourquoi cela ? Pour dérouter les curieux, disent les commentateurs.

Comme nous n'avons pas de meilleure raison à donner, bonne ou mauvaise, nous reproduisons celle-là.

Léonard demeura à Milan, selon toute probabilité, comme nous l'avons dit, de 1486 à 1499. Voici, outre les œuvres déjà susmentionnées, la série de ses travaux pendant quinze ans.

D'abord il s'occupa constamment du modèle de sa statue équestre, qui fut, pendant douze ans de sa vie, le fond sur lequel, pour ainsi dire, il broda ses autres travaux ; en effet, on voit, par les notes mêmes de l'artiste, qu'il portait le plus grand intérêt à cette œuvre colossale, dont il fut obligé de renouveler plusieurs fois l'armature.

Puis, en outre, et comme, à ses moments perdus, il composa toutes les décorations destinées aux fêtes données à l'occasion du mariage de Jean Galéas et d'Isabelle

d'Aragon ; ces fêtes, qui devaient surpasser en splendeur celles dont le fameux Brunellesco avait été le directeur à la cour de Florence, furent pour Léonard (si l'on en croit encore ses notes) l'objet d'une grande préoccupation.

Puis, revenant sans cesse à la mécanique, sa science favorite, il se charge de l'irrigation des prairies du Milanais, détourne des cours d'eau, invente des machines hydrauliques d'un effet inouï, et répand sur tout le sol milanais cette fertilité surnaturelle et cette verdure colossale qui, aujourd'hui, fait encore l'admiration des peintres qui traversent ces magnifiques paysages sans se douter que c'est à leur confrère Léonard de Vinci qu'ils doivent ces premiers plans dont Dieu, avec la masse neigeuse des Alpes, avait d'avance fait les sublimes lointains.

En outre, il écrivit, et toujours de droite à gauche, selon son habitude, son *Traité de peinture,* son *Traité de perspective*, dont parle Benvenuto Cellini ; son *Traité du mouvement local*, que cite, dans une lettre, son ami frère Luc Paciolo ; son *Traité de la lumière et des ombres*, qu'il relate lui-même et dont on possède, au reste, le manuscrit ; son *Traité des mouvements du corps de l'homme*, et enfin son *Traité d'anatomie du cheval.*

En outre, il avait fait trois ouvrages qui n'ont pas été retrouvés.

Le premier était une série de dessins, dans laquelle il indiquait la manière de se servir de toute sorte d'armes, soit pour attaquer, soit pour se défendre;

Le second, un recueil de trente moulins de formes et d'usages différents;

Le troisième, un ouvrage sur le vol des oiseaux.

Le vol des oiseaux avait, en effet, fort préoccupé Léonard de Vinci; car non-seulement il reste tous les dessins qu'il a faits sur les différents vols des oiseaux, mais encore, de temps en temps, les marges de ses manuscrits sont recouvertes d'images d'ailes artificielles et mécaniques, destinées à faciliter cette éternelle et fantastique recherche du vol de l'homme.

De plus, et en même temps, Léonard introduisait dans le Milanais la gravure sur bois et la gravure sur cuivre.

Puis, revenant à la peinture, qui, sans être son art de prédilection, était cependant celui dans lequel il devait exceller, il faisait le beau tableau de *la Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jean et saint Michel,* le seul des tableaux de Léonard qui porte une date, 1492.

Puis il exécuta à l'huile, dans le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, les portraits de Louis Sforza, de sa femme et de ses enfants. Ce fut comme il achevait ces portraits, c'est-à-dire vers 1496, que le tableau qui

devait être regardé comme son chef-d'œuvre, et, par conséquent, éterniser sa mémoire, lui fut commandé : nous voulons parler de la magnifique composition du *Cénacle*, plus connue sous le nom de *la Cène*.

Comme toujours, Léonard de Vinci, en sa qualité de chimiste, se préoccupa d'abord des moyens matériels d'exécution.

Léonard avait malheureusement décidé qu'il peindrait son tableau à l'huile, suivant en cela la nouvelle méthode exportée d'Allemagne en Italie par Jean de Bruges ; en effet, l'huile, qui admet toutes les retouches qu'il convient à l'artiste de faire, allait admirablement au génie tâtonneur de Léonard de Vinci, cet éternel désireur de l'impossible, c'est-à-dire de la perfection. Il prépara donc lui-même non-seulement les huiles, mais encore l'enduit sur lequel il devait peindre ; aussi les soins de l'architecte chargé par Louis Sforza de préparer à son peintre favori le local du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, se bornèrent-ils à peu de travaux et surtout à peu de dépenses, comme on peut le voir par la note suivante retrouvée dans ses livres :

Item, per lavori fatti in refettorio dove dipinge Leonardo gli Apostoli, con una finestra, livre 37 *e soldi* 16. »

Un an auparavant, le Montorfano, artiste déjà plus

que médiocre, avait peint, à l'une des extrémités de ce réfectoire, *Jésus entre les deux larrons.*

Puis, les moyens matériels préparés, Léonard passa aux travaux de la pensée.

D'abord il fit un carton de grandeur égale à celle qu'il devait donner à son tableau, c'est-à-dire de trente et un pieds quatre pouces de large et de quinze pieds huit pouces de haut.

Puis ensuite il peignit séparément les figures des douze apôtres et celle de Jésus.

Enfin, il refit une troisième fois ces mêmes têtes au pastel.

Maintenant, veut-on savoir comment Léonard procédait, en général, pour ses tableaux, et comment particulièrement il procéda dans son chef-d'œuvre, qu'on lise ce fragment publié en 1554 par Jean-Baptiste Giraldi ; il est tiré de son *Discours sur le roman et la comédie,* et nous l'empruntons au bel ouvrage de Stendhall, *De la peinture en Italie :*

« Le poëte dramatique doit suivre l'exemple du fameux Léonard de Vinci : ce grand peintre, quand il devait introduire quelque personnage dans un de ses tableaux, s'enquérait d'abord en lui-même de la qualité de ce personnage, s'il devait être du genre noble ou vulgaire, d'une humeur joyeuse ou sévère, dans un moment d'inquiétude ou de sérénité, s'il était vieux ou

jeune, juste ou méchant ; après avoir par de longues méditations répondu à ces demandes, il allait dans les lieux où se réunissaient d'ordinaire les gens d'un caractère analogue, il observait attentivement leurs mouvements habituels, leur physionomie, l'ensemble de leurs manières; et, toutes les fois qu'il trouvait le moindre trait qui pût servir à son objet, il le crayonnait sur le petit livre qu'il portait toujours avec lui. Lorsque, après bien des courses, il croyait avoir recueilli des matériaux suffisants, il prenait enfin les pinceaux.

» Mon père, homme fort curieux de ces sortes de détails, m'a raconté mille fois que Léonard employa surtout cette méthode pour son fameux tableau de Milan.

» Il avait terminé son Christ et ses onze Apôtres, mais il n'avait fait que le corps de Judas ; la tête manquait toujours, et il n'avançait pas son ouvrage. Le prieur, impatienté de voir son réfectoire embarrassé de l'attirail de la peinture, alla porter ses plaintes au duc Ludovic, qui payait très-noblement Léonard pour cet ouvrage. Le duc le fit appeler et lui dit qu'il s'étonnait de tant de retard. Vinci lui dit qu'il avait lieu de s'étonner à son tour des paroles de Son Excellence, puisque la vérité était qu'il ne passait point de jour qu'il ne travaillât deux heures entières à ce tableau.

» Les moines revenant à la charge, le duc leur rendit la réponse de Léonard.

» — Seigneur, lui dit l'abbé, il ne reste plus à faire qu'une tête, celle de Judas ; mais il y a plus d'un an que non-seulement il n'a point touché au tableau, mais qu'il n'est pas même venu le voir une seule fois.

» Le duc, irrité, fait revenir Léonard.

» — Est-ce que ces pères savent peindre ? répond celui-ci. Ils ont raison, il y a longtemps que je n'ai mis le pied dans leur couvent ; mais ils ont tort quand ils disent que je n'emploie pas tous les jours deux heures au moins à cet ouvrage.

» — Comment, dit le duc, si tu n'y vas pas?

» — Votre Excellence saura qu'il ne me reste plus à faire que la tête de Judas, lequel a été cet insigne coquin que tout le monde sait ; il convient donc de lui donner une physionomie qui réponde à tant de scélératesse ; pour cela, il y a un an et peut-être davantage, que je vais tous les jours, soir et matin, au *Borghetto*, où Votre Excellence sait bien qu'habite toute la canaille de sa capitale ; mais je n'ai pu encore trouver un visage de scélérat qui satisfasse à ce que j'ai dans l'idée ; une fois ce visage trouvé, en un jour je finis le tableau. Si cependant mes recherches sont vaines, je prendrai les traits de ce père prieur qui vient se plaindre de moi à Votre Excellence, et qui, d'ailleurs, rem-

plit parfaitement mon objet ; mais j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent.

» Le duc se mit à rire, et, voyant avec quelle profondeur de jugement le Vinci composait ses ouvrages, comprit comment son tableau excitait déjà une admiration si générale. Quelque temps après, Léonard, ayant rencontré une figure telle qu'il la cherchait, en dessina sur la place les principaux traits qui, joints à ce qu'il avait déjà recueilli pendant l'année, le mirent à même de terminer rapidement sa fresque. »

Mais, s'il faut en croire Jean-Paul Lomazzo, qui a laissé un des meilleurs traités de peinture que nous ayons, la tête de Judas ne fut point la seule qui préoccupa fortement Léonard ; celle du Christ, à laquelle il fallait donner autant de douceur, d'élévation et de divinité qu'il fallait donner de bassesse à celle du traître, lui causa une peine non-seulement égale, mais plus grande encore. Nous traduisons et mettons sous les yeux de nos lecteurs un fragment du chapitre IX du premier livre de ce traité :

« Parmi les peintres modernes, Léonard de Vinci, peintre admirable, donna une si grande beauté et une telle majesté à saint Jacques le Majeur et à son frère dans le tableau de *la Cène*, qu'ayant ensuite à peindre la figure de Jésus-Christ, il ne put l'élever au degré

d'idéalisme qui lui semblait convenable. Après avoir longtemps cherché, il alla demander conseil à son ami Bernard Zenale, qui lui dit :

» — O Léonard ! l'erreur que tu as commise est si grande, que Dieu seul peut y porter remède ; car il n'est pas plus en ton pouvoir qu'en celui d'aucun homme de donner à des personnages une beauté plus grande et un air plus divin que tu ne l'as fait pour les têtes de saint Jacques le Majeur et de son frère : ainsi, laisse ton Christ inachevé ; car tu ne feras jamais qu'il soit le Christ près de ces deux apôtres.

» Et Léonard suivit ce conseil, comme on peut le reconnaître encore aujourd'hui, quoique la peinture tombe en ruine. »

Lomazzo écrivait ceci vers l'an 1560, c'est-à-dire soixante-deux ans après l'achèvement du tableau de *la Cène*.

Léonard comprenait de quelle importance serait ce tableau pour sa renommée ; aussi, s'il faut en croire Matteo Bandello (que François 1er trouva si jovial conteur, qu'il le fit évêque), pendant tout le temps qu'il y travailla, ce tableau fut-il la constante et éternelle préoccupation de l'artiste. Écoutez ce qu'en dit le bon évêque dans sa LVIIIe nouvelle :

« Au temps du prince Ludovic, quelques gentilshommes, qui étaient à Milan, se trouvèrent un jour

réunis au monastère des Grâces, dans le réfectoire des pères dominicains ; ils regardaient en silence Léonard de Vinci, qui achevait alors son tableau de *la Cène*. Ce grand peintre avait pour agréable que ceux qui voyaient ses ouvrages lui en dissent leur avis en toute liberté. Il venait souvent, dès le matin, au couvent des Grâces, et (cela, je l'ai vu moi-même) il montait en courant sur son échafaud, où, une fois arrivé, il oubliait tout, jusqu'au soin de boire et de manger ; de sorte que souvent il ne quittait point ses pinceaux depuis le lever du soleil jusqu'à ce que la nuit, en devenant tout à fait obscure, le mît dans l'impossibilité absolue de travailler plus longtemps. D'autres fois, au contraire, il était trois ou quatre jours sans toucher à son œuvre, la regardant seulement une heure ou deux les bras croisés, et faisant sans doute sa propre critique en lui-même. Enfin je l'ai vu en plein midi, quand l'ardente canicule rend désertes les rues de Milan, quitter la citadelle, où il modelait en terre la statue équestre et colossale du père de Ludovic, et venir droit au couvent, sans chercher l'ombre, par le chemin le plus direct ; puis, arrivé là, donner en hâte un ou deux coups de pinceau à l'une de ses figures, et s'en retourner à l'instant même. »

Aussi, lorsqu'en 1498, époque à laquelle (selon le témoignage de Luca Paciolo) cette grande œuvre fut

terminée, et que Léonard l'exposa à l'avide curiosité du public, l'effet qu'elle produisit fut-il tel, qu'aucune description ne peut le rendre, qu'aucun éloge ne peut en donner une idée.

En effet, jamais jusque-là, et peut-être jamais depuis, le fini de l'exécution n'avait été joint à un égal degré à la sublime ordonnance de la composition.

Tout le monde connaît ce tableau par la belle gravure qu'en a faite Morghen : je ne tenterai donc pas de le décrire ; je me bornerai à indiquer l'ordre dans lequel sont placés les apôtres, en commençant par le personnage debout à la gauche du spectateur.

Saint Barthélemi, saint Jacques le Mineur, saint André, saint Pierre, Judas, saint Jean, Jésus, saint Jacques le Majeur, saint Thomas, saint Philippe, saint Matthieu, saint Thaddée et saint Simon.

Je ne sache pas qu'aucune gravure donne ces noms, qui se trouvent inscrits au-dessous des personnages dans une vieille copie de *la Cène* qui existe encore à Ponte-Capriasco.

Puisque nous avons prononcé ce nom de Ponte-Capriasco, racontons la tradition qui se rattache à cette copie du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci.

Un jour, un beau et élégant seigneur, qui fuyait Milan, vint se cacher dans ce village, où il reçut l'hospitalité : en échange de cette hospitalité, il demanda des

couleurs et des pinceaux, et exécuta cette fresque. A la vue de la copie dont l'étranger venait d'enrichir leur pauvre bourgade, les principaux du pays voulurent attribuer à leur hôte un salaire quelconque; mais celui-ci refusa d'abord avec obstination : enfin, contraint de céder, il accepta soixante et dix écus qui lui étaient offerts; mais aussitôt il descendit sur la place, et les distribua aux plus pauvres habitants de Ponte-Capriasco; puis il alla dans l'église où il avait exécuté son œuvre, suspendit au pied du Christ la ceinture rouge qu'il avait l'habitude de porter, monta à cheval, et disparut.

Nul ne revit jamais le jeune étranger, nul ne sut jamais qui il était.

Ceci ce passait en l'an 1520.

Quant à Léonard de Vinci, Ludovic Sforza fut si enchanté de la perfection de son œuvre, qu'outre la somme qu'il lui avait promise, et qui lui fut fidèlement payée, il lui fit encore don de ce qu'on appelle en Italie une vigne : c'était une petite terre qui pouvait rapporter à peu près cent écus de rente.

La Cène achevée, Léonard de Vinci se remit à la statue équestre. Mais à peine était-il revenu à ce grand travail, qui touchait enfin à son résultat, que Louis XII, en vertu de ses droits sur le duché de Milan, en fit la conquète en vingt jours : Ludovic, battu sur tous

les points où il voulut résister, quitta précipitammont sa capitale, dont le vainqueur s'empara.

Léonard de Vinci resta : demeura-t-il par une philosophie insouciante, qui, née chez lui du désir d'approfondir les choses de la science, lui faisait regarder cet événement comme de peu d'importance? fut-il retenu par cet amour plus fort que la reconnaissance, et qui attache l'artiste à son œuvre? Nul ne le sait. Le fait est que Léonard de Vinci ne suivit point son bienfaiteur, et demeura à Milan.

Mais, s'il resta à Milan par égoïsme, cet égoïsme reçut une cruelle punition : les Français, à cette époque, avaient conservé bon reste de la barbarie des Teutons leurs aïeux ; de sorte que, soit par insouciance, soit par haine, ils commencèrent par détruire tous les ornements et toutes les peintures que Léonard avait exécutés dans les palais du duc ; puis ils démolirent les écuries du palais de Galéas San-Severino, qui avaient été élevées sur les plans de Léonard ; enfin ils prirent le modèle en terre de la statue équestre, à laquelle l'artiste travaillait depuis douze ans, pour but de leurs traits, et le criblèrent de flèches et viretons.

Le coup fut terrible pour le pauvre Léonard de Vinci : il vit qu'il n'y avait rien à faire avec de pareils barbares ; et, comme les vainqueurs, au lieu d'encourager les arts et les sciences avec les trésors du vaincu, les

dépensaient en tournois, en bals et en fêtes, il quitta cette cour anti-artistique, et, accompagné de son élève Salai et de son ami fra Paciolo, il reprit le chemin de Florence, où il arriva heureusement.

Léonard de Vinci était alors arrivé à l'âge de quarante-sept ans.

Nous dirons plus tard comment, dans le malheur qui poursuivait Léonard de Vinci, ce chef-d'œuvre de peinture qu'il venait de composer devait à peine lui survivre.

Léonard s'établit à Florence. Là, il reprit les projets qu'il avait déjà proposés à Laurent : il calcula les moyens de rendre l'Arno navigable en le canalisant ; mais, ses calculs faits, il n'obtint aucune aide du gouvernement florentin, et fut obligé d'abandonner son projet, qui ne fut exécuté que deux siècles plus tard sous la direction de Viviani.

Force fut donc à Léonard de Vinci de revenir à la peinture, son pis-aller.

Ce fut alors qu'il fit le portrait de Ginevra d'Amerigo Benci, connue en France sous le nom de la belle Féronnière et celui de Mona Lisa, femme de Francesco *del Giocondo*, connue sous le nom de la Joconde, qui (malgré la pénurie d'argent où se trouvait François I[er]) fut payé par lui quarante-cinq mille francs. Léonard de Vinci avait travaillé quatre ans à ce portrait, et le regarda toujours comme inachevé.

C'est à cette époque que remonte aussi sa composition de *la Vierge et sainte Anne*, dont le Musée de Paris possède une répétition peinte par Salai et retouchée par Léonard.

Sur ces entrefaites, César Borgia, qui avait entendu parler de Léonard de Vinci comme d'un homme dont les inventions guerrières pouvaient lui être utiles, le nomma ingénieur en chef de ses armées ; en effet, c'était un homme précieux pour Borgia qu'un homme comme Léonard ! Cependant les services que le grand artiste rendit au conquérant de la Romagne sont restés inconnus : on sait seulement qu'il fit une tournée d'un an à peu près, et revint à Florence, après avoir visité Urbin, Pesaro, Rimini, Cesène, Cesenatico, Sienne et Piombino.

Ce fut à son retour que Léonard de Vinci, nommé par Soderini (gonfalonier perpétuel de Florence) peintre de sa maison, fut chargé par un décret spécial de peindre la grande salle du conseil concurremment avec Michel-Ange.

En effet, en arrivant à Florence, à son retour de Milan, Léonard avait trouvé le jeune sculpteur en possession de l'admiration presque exclusive de ses compatriotes. Michel-Ange avait alors vingt huit ans : quant à Raphaël, qui n'en avait que dix-neuf, il n'en était encore question que dans la boutique du Pérugin.

C'était un terrible rival à combattre que Michel-Ange ! D'abord il arrivait, et l'on sait avec quelle facilité on accueille tout génie naissant dont on espère se faire une arme pour renverser les génies parvenus à leur apogée : c'est l'éternelle histoire du paysan fatigué d'entendre depuis si longtemps Aristide appelé le Juste.

Quinze ans plus tard, on devait attaquer Michel-Ange avec le jeune Raphaël, comme on attaquait Léonard de Vinci avec le jeune Michel-Ange.

Léonard accepta bravement le combat, et se prépara à la lutte.

Chacun des deux rivaux fit son carton : Léonard dans la salle appelée la salle du Pape, attenante à l'église de Sainte-Marie-Nouvelle ; Michel-Ange dans l'atelier de l'hôpital de Sant'Onofrio. Tous deux avaient reçu pour sujet la bataille d'Anghiari, gagnée par les Florentins sur Nicolas Piccinino, général de Philippe-Marie Visconti. Chacun était libre de choisir l'épisode du combat qui lui conviendrait le mieux.

C'était une rude bataille que cette bataille d'Anghiari, et dont la mémoire méritait bien, au reste, d'être éternisée par le pinceau d'un Léonard et d'un Michel-Ange ! il y avait eu, tant d'un côté que de l'autre, un homme tué, encore était-ce par accident : ayant perdu les arçons, il avait été foulé aux pieds des chevaux.

Michel-Ange, cet admirateur du nu, ce savant pein-

tre de la musculature humaine, ce statuaire qui peut-être avait encore eu plus souvent à la main le scalpel que le ciseau, Michel-Ange choisit un épisode qui allait admirablement à son génie : c'était le moment où un gros Florentin, en train de se baigner dans l'Arno, est surpris par l'avant-garde ennemie.

De son côté, Léonard de Vinci, qui savait que Michel-Ange avait eu peu d'occasions d'étudier les chevaux, choisit un engagement de cavalerie.

Les deux cartons furent exposés en 1504 ; Florence se sépara en deux camps. Cependant, il faut le dire, la majorité des suffrages contemporains fut pour le jeune Michel-Ange.

La postérité ne fut point appelée à rectifier ou à confirmer ce jugement, les deux cartons ayant été détruits.

La même année, Léonard perdit son père.

En 1505, Léonard reçut un message de Louis XII, qui l'invitait à venir en France. Enchanté de quitter Florence, qu'il trouvait avec quelque raison injuste envers lui, Léonard se hâta de traverser les Alpes.

En 1506, il est à Blois : qu'y fait-il? Nul ne le sait. Les notes seules de ses manuscrits font foi qu'il y demeura pendant toute cette année.

En 1507, on retrouve Léonard en Lombardie : il existe une lettre de lui adressée à ses sœurs, et datée

de la Canonica sur l'Adda; il y habitait la maison de François Melzi, un de ses plus chers et de ses plus fidèles amis.

Léonard paya cette hospitalité en peignant sur une muraille une Vierge colossale dont la tête seule avait six palmes de haut. Cette fresque exista jusqu'en 1796. En 1796, les soldats français, dignes fils de leurs ancêtres du temps de Louis XII, allumèrent le feu de leurs marmites contre le mur sur lequel elle était peinte : la tête de Marie et celle de l'Enfant Jésus ont seules été épargnées par la flamme et par la fumée; tout le reste de la fresque a disparu.

Plus heureux qu'en France, le biographe peut suivre Léonard en Lombardie ; un chapitre tout entier de ses manuscrits, intitulé *Du canal de la Martezana*, indique qu'il s'occupait :

1° Des moyens de diminuer les pertes qui résulteraient pour le Lodigiano des eaux que l'on détournerait de l'irrigation des terres de culture et des prairies en faveur de la navigation ;

2° Des moyens de remédier à cette perte en cherchant des sources actives, afin d'employer leurs eaux à l'irrigation des terres.

Au reste, près de ces notes d'art ou de science, pas une note politique ! Léonard travaillait alors pour Louis XII avec la même ardeur et probablement le

même dévouement qu'il avait travaillé pour Louis Sforza : on eût dit que tous les événements contemporains tournaient autour de cet homme sans le toucher, et que, comme Archimède, occupé sans cesse de quelque problème, l'élévation ou la chute d'un empire ne lui paraissait pas valoir la peine qu'il levât les yeux des lignes qu'il traçait sur le sable de son jardin.

Nous nous trompons, il existe cependant une trace de cette grande catastrophe dans les œuvres de Léonard; on lit en tête d'un de ses manuscrits : « Le duc Sforza a perdu l'État, ses biens et la liberté. »

Aucun de ces ouvrages n'a été achevé. Louis XII récompensa les travaux hydrauliques de Léonard de Vinci en lui donnant un cours d'eau à prendre dans le grand canal près San-Cristoforo.

Sur ces entrefaites eut lieu la fameuse victoire d'Aignadel : Léonard fit le portrait du général vainqueur, Jean-Jacques Trivulce. Ce fut à cette occasion, à ce que l'on croit, qu'il eut le titre de peintre du roi et des appointements fixes.

Trois ans après, les princes d'Italie s'unirent pour chasser les Français; l'empereur Maximilien et le pape Jules II entrèrent dans la ligue : les conquérants de la Lombardie repassèrent les Alpes; et le jeune Maximilien, fils de Ludovic Sforza et petit-fils de l'empereur, remonta sur le trône de son père.

Léonard de Vinci, fidèle à son système d'indifférence politique, fit alors le portrait du jeune duc, comme il avait fait celui de Ludovic Sforza et de sa femme. Mais sans doute, vu la misère des temps, Léonard fut mal récompensé de ce nouveau travail ; et, en 1513, il retourne à Florence avec Melzi et Salai, ses deux inséparables.

La famille des Médicis, longtemps exilée, venait de reprendre un double pouvoir, pouvoir temporel, pouvoir spirituel : Julien était redevenu chef de Florence, le cardinal Jean venait de monter au trône pontifical sous le nom de Léon X.

Ce qui avait déterminé le départ de Léonard de Vinci de Milan était sans doute des ouvertures à lui faites par Julien de Médicis, car on lit dans ses manuscrits :

« Je partis de Milan pour Rome le 24 septembre 1514. »

En effet, Léonard accompagne Julien ; et tous deux arrivent dans la ville éternelle pour le couronnement de Léon X.

Mais ce n'était plus seulement Michel-Ange que Léonard devait rencontrer à la cour de Rome, c'étaient Michel-Ange et Raphaël.

Cependant, vivement recommandè, comme l'était Léonard, par Julien de Médicis, l'auteur de *la Cène* et

de *la Joconde* obtint la commande d'un ouvrage important. Quel était cet ouvrage, on n'en sait rien : était-ce un tableau? était-ce une fresque? Tout ce qu'on sait, c'est que, sur cette commande, le peintre se mit aussitôt, selon ses habitudes chimiques, à distiller des herbes pour composer un vernis; ce qu'ayant appris le pape :

— Certes, dit-il en haussant les épaules, nous n'aurons jamais rien de cet homme, puisque, avant d'avoir commencé son ouvrage, il pense déjà à la fin.

Ce propos fut rapporté à Léonard de Vinci, qui quitta aussitôt Rome. Il y était resté un peu moins d'un an.

Selon toute probabilité, ce fut pendant cette période qu'il fit à Sant'Onofrio, dans ce même couvent où est enterré le Tasse, une *Madone portant l'Enfant Jésus entre ses bras*, et qu'il exécuta pour Balthazar Turini, dataire de Léon X, deux tableaux, plus la magnifique *Madone* qui, après être restée longtemps dans le palais des ducs de Mantoue, où elle fut volée par des soldats allemands, fut vendue à l'abbé Salvadori, dont les héritiers la revendirent aux agens de Catherine II : ce tableau, l'un des plus parfaits de Léonard, est aujourd'hui au palais de l'Ermitage.

Mais ce qui détermina surtout Léonard à quitter Rome, c'est que le roi François Ier, après avoir travers les Alpes, à son tour, avait gagné la bataille de Mari-

gnan, et venait de s'emparer du Milanais. Léonard de Vinci avait deviné François Ier : c'était là le prince qu'il lui fallait.

Léonard arriva à Pavie au moment où la ville donnait une fête à ce vainqueur, qu'elle devait, quelques années plus tard, voir plus grand encore dans sa défaite qu'elle ne le voyait dans son triomphe : le roi était à table avec les principaux seigneurs de sa cour, lorsque la porte s'ouvrit, et qu'on vit entrer un lion qui marcha droit au convive couronné, et qui, se dressant sur ses pattes de derrière, lui montra sa poitrine creusée et toute pleine de bouquets de lis. L'imitation de l'animal était si parfaite, que François Ier avait cru d'abord avoir affaire à un lion véritable ; mais, reconnaissant bientôt que c'était une surprise, il s'informa à qui il devait cette galanterie : on lui répondit que c'était à Léonard de Vinci.

François Ier connaissait Léonard, non-seulement de nom, mais encore par ses œuvres : il avait vu *la Cène* en passant à Milan, et il avait été tellement frappé de la beauté de ce chef-d'œuvre, qu'il avait fait venir ses ingénieurs, et qu'il s'était informé s'il n'y avait pas moyen de scier la muraille et de la transporter en France au moyen d'une armature.

L'accueil que François Ier fit à Léonard de Vinci fut donc tel que celui-ci pouvait le désirer. Il lui offrit d'a-

bord de l'accompagner à Bologne, où il devait avoir une conférence avec Léon X : proposition que le peintre accepta avec d'autant plus de joie que c'était pour Léonard une occasion de montrer au pape qu'il avait trouvé près d'un autre cette sympathie qu'il lui avait refusée.

Puis, à son retour à Milan, François Ier proposa à Léonard de l'emmener en France avec le titre de son peintre et sept cents écus d'appointements.

Léonard avait soixante-quatre ans ; l'Italie était pleine de la renommée de ses deux jeunes rivaux, Michel-Ange et Raphaël : il accepta les offres du roi de France, et, vers la fin de 1516, il repassa les Alpes avec lui.

Léonard passa trois années, à peu près, en France : pendant ces trois années, il habita le château du Clou, près d'Amboise, faisant quelques projets de canaux, mais refusant absolument d'entreprendre aucune peinture.

En 1518, il sentit que la mort approchait, et, avant que de mourir, dit Vasari, il tourna ses pensées vers les vérités catholiques.

Le 18 avril, il fit son testament : dans ce testament, il recommandait son âme à Dieu, à la glorieuse Vierge Marie, et à tous les bienheureux et bienheureuses saintes du paradis ; en outre, il exprimait son désir

d'être enterré dans l'église de Saint-Florentin à Amboise, et instituait pour son héritier François Melzi, cet ami que nous avons trouvé si souvent près de lui, et qui l'avait accompagné en France.

Une vieille tradition, bien souvent combattue, mais que rien n'a pu détruire, veut que François Ier ait lui-même assisté Léonard de Vinci au jour de sa mort, qui eut lieu le 2 mai 1519.

Telle fut la vie de l'homme dont le nom est resté presque l'égal des deux plus grands noms qui existent en art, de Michel-Ange et de Raphaël : précurseur de tous deux, il était déjà à son apogée lorsque Michel-Ange débutait par son groupe de *la Piété*, et lorsque Raphaël entrait, conduit par son père, dans l'atelier du Pérugin : et cependant, moins heureux que l'auteur de *Moïse* et celui de *la Transfiguration*, aucune de ces grandes œuvres qui eussent pu supporter la comparaison avec celles de ses rivaux ne lui survécut pour plaider sa cause près de la postérité. En effet, nous avons vu comment le modèle de sa statue colossale fut détruit; on ignore comment le grand carton de la salle du conseil de Florence a disparu. Disons maintenant comment fut anéanti le chef-d'œuvre du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces.

Que nos lecteurs nous permettent encore d'emprunter à M. Stendhall ce dernier fragment :

« Lorsqu'en 1515 le roi François I[er] entra en Italie, *le Cénacle* était encore dans tout son éclat ; aussi eut-il, comme nous l'avons dit, l'idée de le faire transporter en France. Mais, dès l'an 1540, c'est-à-dire vingt et un ans à peine après la mort de son auteur, Armenini nous le représente déjà comme à demi effacé ; Lomazzo assure, en 1560, que les couleurs avaient bien vite disparu, et que, les contours seuls restant, l'on ne pouvait plus admirer que le dessin.

» En 1524, il n'y avait presque plus rien à voir dans cette fresque, dit le chartreux Sanèse ; en 1652, les pères dominicains, trouvant peu convenable l'entrée de leur réfectoire, n'eurent point de remords de couper les jambes au Sauveur et aux apôtres voisins, pour agrandir la porte d'un lieu si considérable : on sent l'effet des coups de marteau sur un enduit qui déjà de toutes parts se détachait de la muraille ! Après avoir coupé le bas du tableau, les moines firent clouer l'écusson de l'empereur dans la partie supérieure, et ces armes étaient si amples, qu'elles descendaient jusqu'à la tête de Jésus.

» Il était écrit que les soins de ces gens-là seraient aussi funestes au chef-d'œuvre de Léonard que l'avait été leur indifférence : en 1726, ils prirent la fatale résolution de faire restaurer ce tableau par un nommé Belloti, barbouilleur qui prétendait avoir un secret ; il

en fit l'expérience devant quelques moines délégués, les trompa facilement, et enfin se fit une cabane couverte devant *le Cénacle :* caché derrière cette toile, il osa repeindre en entier ce tableau de Vinci ; il le découvrit ensuite aux moines stupides, qui admirèrent la puissance du secret pour raviver les couleurs. Belloti, bien payé et qui n'était pas peu charlatan, donna aux moines, par reconnaissance, la recette du procédé.

» Le seul morceau qu'il respecta fut le ciel, dont apparemment il désespéra d'imiter avec ses couleurs grossières la transparence vraiment divine : jugez-en par le ciel charmant de ce tableau du Pérugin qui est au bout du Musée.

» La partie plaisante de ce malheur, c'est que les louanges sur la finesse pleine de grâce du pinceau de Léonard ne manquèrent point de continuer de la part des connaisseurs : un M. Cochin, artiste justement estimé à Paris, trouvait ce tableau fort dans le goût de Raphaël.

» A leur tour, les couleurs de Belloti se ternirent, et probablement le tableau fut encore retouché avec des couleurs en détrempe. Il fut question, en 1770, de le faire rétablir de nouveau ; mais, cette fois, on délibérait longuement parmi les amateurs, et avec une attention digne du sujet, lorsque, sur la recommandation du comte de Firmian, gouverneur de Milan, et, de plus,

homme d'esprit dont ce n'est point là le plus beau trait, le malheureux tableau fut livré à un M. Mazza qui acheva de le ruiner : l'impie eut l'audace de racler avec un fer à cheminée le peu de croûtes vénérables qui restaient depuis Léonard ! il appliqua même sur les parties qu'il voulait repeindre une teinte générale, afin de placer plus commodément ses couleurs. Les gens de goût murmurèrent tout haut contre le barbouilleur et son protecteur.

» Mazza n'avait plus à faire ou plutôt à défaire que les têtes des apôtres Matthieu, Thaddée et Simon, quand le prieur du couvent, qui s'était empressé de donner les mains à tout ce que Son Excellence avait paru désirer, obtint, mais trop tard, une place à Turin. Son successeur, le père Galloni, dès qu'il eut vu le travail de Mazza, l'arrêta tout court.

» En 1796, le général en chef Bonaparte alla visiter le tableau de Vinci : il ordonna que le lieu où étaient ces restes fût exempt de tout logement militaire, et en signa même l'ordre sur son genou avant de remonter à cheval. Mais, peu après, un général, dont je tairai le nom, se moqua de cet ordre, fit abattre les portes, et fit du réfectoire une écurie : ses dragons trouvèrent même plaisant de lancer des morceaux de brique à la tête des apôtres. Après eux, le réfectoire des dominicains devint un magasin à fourrage : ce ne fut que

longtemps après que la ville obtint la permission de murer la porte.

» En 1800, une inondation mit un pied d'eau dans cette salle abandonnée, et cette eau ne s'en alla que par évaporation; en 1807, le couvent était devenu une caserne. Le vice-roi fit restaurer cette salle avec le respect dû au grand nom de Léonard. Sous ce gouvernement despotique, rien de ce qui était grand ne se trouvait difficile; le génie qui de loin civilisait l'Italie voulut rendre éternel ce qui restait du tableau de *la Cène*, et, de la même main qui envoyait à l'exil l'auteur d'*Ajace*, il signait le décret en vertu duquel *le Cénacle* a été copié en mosaïque de la grandeur même de l'original : entreprise qui surpasse tout ce que la mosaïque a tenté jusqu'ici, et qui touchait presque à sa fin lorsque l'étoile de Napoléon cessa de briller sur l'Italie.

» Pour le travail de l'artiste, il fallait une copie; le prince confia ce travail à M. Bossi. En voyant la copie de la Chartreuse de Pavie, et celle de Castellazzo, on prend une haute idée du crédit que ce peintre avait à la cour du prince Eugène.

» C'est d'après la fresque de Castellazzo qu'a été fait le dessin de Matteini gravé par Morghen.

» Cette gravure est une des plus répandues, peut-être, qui soient au monde. »

PINTURICCIO

Sienne, la présomptueuse, qui ne voulait de peintres que ceux qui naissent chez elle, avait, pendant trois siècles, grâce à ses Guido, ses Duccio et ses Memmi, réalisé cette présomption. Mais enfin était arrivée une époque où le génie national s'était tari, où cet enfantement de grands hommes avait cessé, et ceux qui lui restaient ne rappelaient pas mieux ceux qu'elle avait perdus que le squelette ne rappelle le corps.

Il avait donc fallu, un jour, que cette fierté séculaire tombât, et, ne pouvant plus se nourrir elle-même, qu'elle appelât dans son sein une école étrangère ; c'est à Pérouse qu'elle s'adressa, et Pérouse lui envoya Benedetto Buonfiglio d'abord, puis Pietro Vanucci, et enfin Bernardino Pinturiccio, l'élève du Pérugin et l'ami de Raphaël. C'était donc une bonne fortune pour la ville

13.

appauvrie; car, pour peu que le peintre envoyé eût gardé quelque chose de son maître, emprunté quelque chose à son ami, et reçu lui-même quelque chose de Dieu, il pouvait à lui seul féconder cette stérilité universelle. C'est ce qui arriva, et, pour commencer, il écrivit son nom sur dix fresques magnifiques dans la cathédrale, et révéla à la ville étonnée un progrès dont elle ne se doutait pas.

Cependant, à l'époque où Bernardino vint à Sienne, Raphaël était encore presque un enfant qui, comme s'il eût deviné qu'il devait mourir jeune, ne perdait pas de temps, et se faisait homme tout de suite. Pinturiccio avait donc prévu en lui un avenir exceptionnel, et, afin de le faire entrer le plus tôt possible dans cet avenir, il se l'était associé et avait pris ses croquis pour exécuter les fresques de Sienne. C'était toute une nouvelle école à créer; car la peinture profane avait jusqu'alors été fort négligée au profit de la peinture évangélique, surtout dans l'atelier du Pérugin.

Ces fresques devaient représenter la vie de Pie II, le pape poëte qui, après avoir été le plus violent adversaire des héritiers de saint Pierre, avait, pour arriver au trône légué par l'apôtre, démenti ses anciennes doctrines et renié ses premiers écrits, et avait tenté d'assembler toute la chrétienté pour une croisade contre les Turcs; expédition qui ne plut sans doute pas à

Dieu, car il en rappela le chef à lui avant qu'il eût pu la commencer.

Bernardino fit ses dix compositions ainsi divisées :

La première représentait la naissance du pape Pie II, en 1405, à Carsignano, appelé plus tard Pienza, du nom du pontife, qui, de cette bourgade, fit une ville. A côté de Pie II, dont le nom, avant d'être pape, était Enea, le peintre avait placé les portraits de son père Silvio Piccolomini et de sa mère Vittoria. Dans ce même cadre, on voyait Enea avec Domenico, cardinal de Caprasina, traversant les Alpes couvertes de neige et de glace pour se rendre au concile de Bâle.

La seconde montrait le concile envoyant Enea en ambassade à Strasbourg, à Trente, à Constance, à Francfort et en Savoie.

La troisième figurait Enea envoyé par l'antipape Félix auprès de Frédéric III, empereur d'Allemagne, qui lui trouva tant d'éloquence et d'esprit, qu'il lui décerna la couronne poétique, le nomma protonotaire, le mit au nombre de ses amis et le choisit pour son premier secrétaire.

La quatrième, c'est Enea envoyé par l'empereur Frédéric à Eugène IV, qui le nomme évêque de Trente, et ensuite archevêque de Sienne, sa patrie.

Après celle-ci venait celle représentant Frédéric, qui, voulant aller prendre la couronne impériale en Italie,

charge Enea de se rendre à Télamone, port siennois, pour recevoir sa femme Leonora, qui arrivait de Portugal.

Puis venait le sixième tableau rappelant la mission confiée par Frédéric à Enea pour décider Calixte IV à combattre les Turcs. Le pape se sert d'Enea pour éteindre la guerre allumée à Sienne par le comte de Pitigliano et d'autres seigneurs sous l'instigation d'Alphonse, roi de Naples. La paix conclue, on déclare la guerre aux Orientaux; Enea retourne à Rome et reçoit le chapeau de cardinal des mains de Calixte IV.

Puis c'est l'exaltation d'Enea à la papauté sous le nom de Pie II, après la mort de Calixte.

Puis c'était le marquis Lodovico Gonzaga accueillant avec magnificence le pape, qui entre à Mantoue pour assister au concile qu'il avait convoqué dans le but d'armer les princes chrétiens contre les infidèles.

Venait ensuite la canonisation de sainte Catherine de Sienne, religieuse de l'ordre de Saint-Dominique.

Enfin le dixième et dernier tableau de cette série, c'était la mort de Pie II à Ancône. Un saint ermite camaldule aperçoit, suivant une légende, l'âme du pape portée au ciel par des anges au moment où elle dépouille son enveloppe terrestre. Pinturiccio a peint dans le même cadre la translation du corps de Pie II d'Ancône à Rome, au milieu d'une foule de seigneurs

et de prélats qui pleuraient la mort du saint-père.

Tout cela était d'une couleur, d'une finesse et d'un éclat merveilleux.

Au milieu de la bibliothèque, le cardinal Francisco Piccolomini plaça le groupe en marbre des trois Grâces; le premier morceau de l'antiquité qui éveilla cette admiration qui allait devenir si funeste à l'art chrétien, et qui allait, comme nous l'avons déjà dit, faire changer par Michel-Ange la route tracée par Giotto et continuée par Pérugin.

Ce qu'il y a de curieux et de beau dans la biographie des peintres de cette époque, c'est que, partout où ils passent, ils trouvent une grande chose et coudoient un grand homme. Ainsi, quand Pinturiccio a fini ses fresques il va à Rome, où, après avoir vu le trône pontifical occupé d'abord par Sixte IV, le fils du pêcheur, le pape licencieux, l'enthousiaste de Sodome, et par Innocent VIII, le père de famille, il y voit monter Lenzuoli Borgia, Alexandre VI.

Eh bien, laissons Pinturiccio peindre dans une des salles du Vatican le pape, sous la figure d'Alexandre II, en adoration devant la Vierge sous les traits de Julie Farnèse; et voyons ce qu'était cet homme dont le nom, avec ceux de Sforza et de Médicis, a empli l'Italie et étonné le monde.

Le 10 août 1492, il y avait foule dans les rues de

Rome et surtout aux abords du Vatican; car Innocent VIII était mort et c'était ce jour-là que l'un des trois concurrents sérieux à la papauté, Roderic Borgia, Julien de la Rovere et Ascanio Sforza, devait être élu. Tout le jour, le peuple avait attendu, et, le soir, il avait appris que l'élection était remise au lendemain; si bien que, le lendemain, il était revenu aussi attentif et aussi nombreux que la veille.

Mais, depuis la veille, il s'était passé bien des choses: Julien de la Rovere et Ascanio Sforza s'étaient retirés, soit qu'ils ne se crussent pas dignes du trône de saint Pierre, soit qu'ils en reconnussent Roderic plus digne qu'eux, si bien que les voix données aux deux cardinaux étaient passées au troisième, qui les en avait même remerciés d'avance en donnant à l'un cinq mille ducats et en envoyant à l'autre quatre mulets chargés d'argent et de vaisselle.

Ce fut donc le nom de Roderic Borgia que, le 11 août 1492, on avait jeté au peuple et au monde.

Or, si Roderic se trouvait pape, c'était évidemment la main de Dieu qui l'avait poussé; car jamais le jeune homme n'avait rêvé pour sa vieillesse la mission d'apôtre. En effet, né à Valence en Espagne, en 1430, issu, disent certains historiens, d'une famille royale, s'il eût eu quelque ambition, c'est plutôt sur la couronne des rois que sur la tiare des papes qu'il eût jeté les

yeux; mais toute son ambition s'était bornée à devenir un grand avocat, et cette ambition s'était réalisée. Cependant Roderic était d'une nature trop puissante et d'un génie trop aventureux pour se contenter d'une lutte de paroles, et il se fit soldat comme son père; mais, après avoir montré son courage aussi vite qu'il avait montré son éloquence, il se dégoûta aussi de cette carrière, et, son père étant mort, il résolut de vivre à son caprice et à sa fantaisie. Alors, riche et oisif, il était devenu l'amant de Rosa Vanozza et avait eu d'elle cinq enfants: François, César, Lucrèce et Giuffry; quant au cinquième, on ignore son nom.

Pendant ce temps, son oncle devenait pape sous le nom de Calixte III; et Roderic, perdu dans son amour et dans sa paternité, se contentait d'écrire au saint-père sans aller lui-même lui rendre hommage à Rome.

Cette retenue d'un de ses parents, au milieu des ambitions que le nouveau pontife trouvait à chaque pas sur son chemin, frappa singulièrement Calixte III; il savait la valeur du jeune Roderic, et, au moment où les médiocrités l'assiégeaient de tous côtés, cette capacité qui se tenait modestement à l'écart grandit encore à ses yeux; aussi répondit-il à l'instant même à Roderic qu'au reçu de sa lettre il eût à quitter l'Espagne pour l'Italie et Valence pour Rome.

Ce fut donc la volonté de Dieu, cachée sous l'ordre

du saint-père qui vint tirer le jeune homme de l'oubli où il s'oubliait lui-même ; mais, comme s'il eût douté de cette volonté, il ne répondit pas à son oncle et continua sa vie accoutumée jusqu'à ce que, deux mois après, un prélat romain vînt lui-même, et cette fois avec l'ordre positif et formel de Calixte III, le tirer de sa léthargie et le réveiller de son indifférence.

Roderic partit donc pour Rome et Vanozza pour Venise, afin que la maîtresse et l'amant fussent moins éloignés l'un de l'autre.

La fortune tint vis-à-vis de Roderic les promesses qu'elle lui avait faites. Le pape le reçut comme un fils et le fit tour à tour archevêque de Valence, cardinal-diacre et vice chancelier. A toutes ces faveurs Calixte avait ajouté un revenu de quarante mille ducats, de sorte qu'à l'âge de trente-cinq ans, Roderic était riche et puissant comme un prince.

Il avait eu quelque peine à accepter le cardinalat, qui l'enchaînait à Rome, et eût préféré être général de l'Église, position qui lui eût donné plus grande liberté d'aller à Venise ; mais son oncle Calixte lui fit entrevoir la possibilité de lui succéder un jour, et, dès ce moment, l'idée d'être chef suprême des rois et des peuples s'empara tellement de Roderic, qu'il passa de la vie riche à la vie humble, de l'oisiveté au repentir, et devint un Salomon pour la sagesse, un Job pour la pa-

tience, un Moïse pour la publication de la parole de Dieu.

Cela dura ainsi sous les pontificats de Pie II, de Sixte IV et d'Innocent VIII, jusqu'à ce que, le dernier pontife étant mort, Roderic reçût, en montant sur le trône, la récompense de son étrange et rapide conversion. Du reste, les effets semblaient avoir prouvé la réalité de la conversion, les greniers s'étaient emplis, les accès de la famine avaient cessé, les assassins nocturnes avaient disparu, Rome était heureuse.

Voilà ce qu'on voyait ; mais ce qu'on ne voyait pas ou ce qu'on n'osait pas redire si on le voyait, c'étaient les incestueux amours des enfants du pape : de César et de François avec Lucrèce ; amours infâmes, jalousies terribles qui devaient faire naître entre les deux frères une haine profonde à l'issue sanglante.

En effet, un soir qu'il y avait souper chez Vanozza venue à Rome, François avait reçu une lettre dont César avait cru reconnaître l'écriture. Après ce souper, les deux frères étaient montés à cheval, étaient sortis ensemble, et, arrivés au palais Borgia, s'étaient séparés : l'un, François, pour aller au monastère de Saint-Sixte, où s'était retirée sa sœur ; l'autre pour entrer au Vatican, où veillait son père. Puis, le soir, si bien faite que fût la police, il y avait un nouvel assassinat dans une rue de Rome, et, le lendemain, un nouveau cadavre dans le Tibre.

C'est quelque temps après cet événement que Pinturiccio vint à Rome, et, quand il y arriva, c'était Julie Farnèse qui remplaçait Vanozza et qui essayait de consoler le pape de la profonde douleur où l'avait jeté la mort de son fils.

De là le tableau de *l'Adoration.*

Enfin, pendant que Pinturiccio était encore à Rome, on dressait, le 23 mai 1498, un échafaud à Florence, et celui pour qui était dressé cet échafaud était le prophète Savonarole.

On sait l'influence qu'exerça le moine sur l'art chrétien : nous dirons dans la vie de fra Bartolomeo l'enthousiasme qu'on puisait à ses paroles, la foi qui naissait de ses révélations et qui avait toujours été grandissant depuis ses premiers discours sous le rosier de Damas, au couvent de Saint-Marc, jusqu'à l'époque où peintres et poëtes, illuminés par sa voix, brûlèrent toutes leurs œuvres impies sur la grande place de Florence.

Eh bien, le moment était arrivé où l'apôtre devenait martyr, si bien que, comme nous l'avons dit, le 23 mai 1498, le bûcher promis au peuple s'éleva sur la place du Palais. A onze heures du matin, Jérôme Savonarole, Dominique Bouvicini et Silvestre Maruffi furent amenés sur le lieu de l'exécution, et, après avoir été dégradés de leurs ordres par les juges ecclésias-

tiques, furent, au centre d'une immense pile de bois, attachés tous trois au même pilier. Alors l'évêque Paganoli déclara aux condamnés qu'ils les séparait de l'Église.

— De la militante ! répondit Savonarole, qui, dès cette heure, entrait en effet, grâce à son martyre, dans l'Église triomphante.

Ce fut tout ce que dirent les condamnés; car, en ce moment, un Arrabiato, ennemi personnel de Savonarole, ayant franchi la haie que formaient les soldats autour de l'échafaud, arracha la torche des mains du bourreau, et mit lui-même le feu aux quatre coins du bûcher. Quant à Savonarole et à ses disciples, dès qu'ils virent la fumée s'élever, ils se mirent à chanter un psaume ; et la flamme les enveloppait déjà de tous côtés de son voile ardent, que l'on entendait encore le chant religieux qui allait frapper pour eux à la porte du ciel.

Maintenant, laissons s'éteindre avec le bûcher du prophète la haine du pape, et revenons à Pinturiccio.

Dans le château Saint-Ange, il couvrit les murs de grotesques, peignit plusieurs sujets de la vie d'Alexandre VI, fit les portraits de la reine Isabelle, de Niccolo Orsino, comte de Pitigliano, de Gianiacomo Trivulzi et d'autres parents et amis du saint pontife, au nombre desquels on remarque César Borgia, qui profita sans

doute de l'hiver pour se faire peindre : car, lorsque arrivait le printemps, son visage, pâle et beau dans l'état ordinaire, se couvrait de pustules qui en faisaient un objet d'horreur.

Puis, comme le peintre travaillait avec une rapidité merveilleuse, les tableaux se succédaient à ne pouvoir les compter : cependant on connaît encore de lui une *Assomption* dans la chapelle de Paolo Tolosa, à Monte-Oliveto de Naples, la chapelle San-Bernardino, à Araucie, et les quatre docteurs de l'Église sur la voûte de la grande chapelle Santa-Maria-del-Popolo; et enfin il avait cinquante-neuf ans quand il eut à faire une *Nativité de la Vierge* pour les religieux de San-Francisco de Sienne.

Pinturiccio se fit donner dans le couvent, pour travailler, une chambre qu'il pria les moines de débarrasser de tous les meubles qui s'y trouvaient, et il s'y installa.

Mais, soit qu'il eût été oublié, soit qu'il eût été laissé à dessein, Bernardino trouva un coffre dans un coin de cette chambre, et voulut l'enlever lui-même; mais, quelque effort qu'il fît, il ne put y parvenir, tant ce que ce coffre renfermait était lourd ! Le soir, il demanda qu'on l'ôtât, ne voulant plus le retrouver le lendemain ; ce qui n'empêcha pas que, quand il se remit au travail, il ne le revît à la même place. Pinturiccio

était à lui seul plus entêté que tous les moines, de sorte qu'il ne consentit à continuer sa *Nativité* que du moment où il serait débarrassé de ce vieux coffre.

On lui obéit. Mais voilà qu'en emportant la malheureuse boîte, une planche, trop faible ou trop vieille, se détacha, et la salle fut inondée d'une pluie d'or pareille à celle que Jupiter fit tomber pour Danaé; seulement, celle-là n'avait rien de mythologique, et chaque goutte était un bon et magnifique ducat d'or.

Pinturiccio éprouva une telle douleur d'avoir fait enlever ce trésor et d'être ainsi passé à côté de la fortune sans s'en apercevoir, tandis qu'il n'avait qu'à se baisser pour la prendre, qu'il en mourut.

Voilà la cause de sa mort, telle que la donna sa femme; mais on peut n'en croire que ce qu'on veut quand on sait que, depuis longtemps, elle faisait le malheur de son mari par sa vie désordonnée, et qu'à l'heure où, soit pour une cause, soit pour une autre, Pinturiccio mourait, elle déserta le lit du pauvre moribond pour se sauver avec un portefaix, son amant.

Cela se passait en 1513. Il y avait donc dix ans que le pape Alexandre VI était allé rendre compte à Dieu de sa mission sur la terre.

César, après avoir échappé au poison d'abord, après s'être sauvé de sa prison ensuite, avait été tué, le 10 mars 1507, dans une bataille près d'un village ignoré

que l'on nomme Viane, ayant toutes les blessures par devant comme un Spartiate.

Quant à Lucrèce, maîtresse incestueuse, épouse adultère, mariée quatre fois : d'abord à un gentilhomme aragonais, ensuite à Jean Sforza, déclaré impuissant par le pape, puis à Alphonse, duc de Briseglia, assassiné par César, enfin à Alphonse d'Este, fils d'Hercule, elle était morte la dernière, duchesse de Ferrare, adorée par ses sujets comme une reine et chantée par l'Arioste et Bembo comme une déesse !

FRA BARTOLOMEO

Le mardi gras de l'année 1490, il y avait une foule immense qui se pressait le soir autour d'un vaste bûcher sur la grande place de Florence : c'est qu'il allait se passer une chose toute nouvelle; c'est que ce n'était plus, comme les années précédentes, un feu de joie autour duquel on allait danser avec des chants d'amour, mais bien un véritable sacrifice où l'on allait prier; c'est que ce n'était pas depuis le matin des hommes ivres et joyeux qui apportaient de la paille et du bois pour le feu annuel, mais des artistes pieux qui jetaient là leurs œuvres profanes pour les brûler le soir; c'est qu'enfin livres, statues, tableaux, tous ces trésors de la pensée, du ciseau, de la toile, se mêlaient, se confondaient pour ne plus faire, après quelques heures, qu'un amas de cendre et de poussière.

En effet, un nouveau jour venait de se lever pour la

foi, une nouvelle révélation venait de surgir pour l'art. Une voix dominant l'Italie et le monde venait de se faire entendre. Au nom du Christ, un nouvel apôtre venait de prendre le paganisme corps à corps et l'avait renversé sous lui, et, ce soir-là, devait avoir lieu le premier triomphe de l'apôtre, triomphe complet, éclatant, magnifique, donné par ce que l'Italie avait de grand parmi les artistes, et manifesté par l'abjuration et la perte de ce que l'art avait eu jusqu'alors d'irréligieux et de profane. Et l'abjuration était universelle, et le bûcher était immense, fait des chefs-d'œuvre de tous : poésie, arts, vers érotiques, statues aux contours voluptueux, tableaux aux formes lascives, images d'un ciel oublié, d'un Olympe perdu, de divinités anéanties, miracles de pensée et de travail, d'imagination et de poésie, dont le lendemain il ne resterait plus rien qu'un peu de fumée.

Et c'était la voix d'un seul homme qui avait fait cela; c'était la parole d'un humble apôtre qui venait de renouveler la foi ; c'était la pensée d'un pauvre moine qui venait de transformer l'art ; c'était enfin la voix de Savonarole, qu'on avait d'abord délaissé comme un fou et qu'on écoutait comme un saint. La mission qu'il s'était imposée était grande et difficile, et le saint homme avait sans doute compris d'avance qu'un jour viendrait où il payerait la vérité de la vie, et où il complé-

terait l'apôtre par le martyr. Aussi avait-il lutté de toutes ses forces et avec toute la conviction que donne une mission inspirée par Dieu. Il avait réussi, comme nous l'avons vu, et le sacrifice qui allait se faire n'était que l'expression matérielle de la transformation morale.

Or, parmi ceux qui avaient apporté leurs œuvres au feu comme à la purification, et leur âme à cette nouvelle doctrine comme à la vérité, se trouvait un jeune homme aux mœurs austères et simples, au génie grand et pur, qu'on connaissait sous le nom de Baccio della Porta. Il avait à peu près vingt ou vingt-deux ans: c'était un des auditeurs les plus fervents de Savonarole, et l'un des hommes les plus croyants en Dieu. Il avait écouté avec amour cette parole douce et vraie; il avait compris aussitôt cette âme puissante et inspirée, et le premier il avait rejeté comme profanes et sacriléges tous ses tableaux passés qui ne se rapportaient point à Dieu. Alors que le saint prédicateur avait peine à rassembler vingt-cinq auditeurs, Baccio l'avait écouté, et depuis, chaque jour, il avait quitté son atelier pour l'église; son âme avait compris la lutte du moine contre les mœurs de l'époque, mœurs débauchées que le paganisme avait envahies depuis la cour des Médicis jusqu'aux écoles des jeunes gens, où rien n'était beau que les œuvres profanes de l'antiquité, où rien n'était tant oublié que les livres pieux.

La réforme que tentait Savonarole ne s'arrêtait donc pas à la foi dans la pensée, mais ordonnait la chasteté dans l'art; et c'était là surtout que l'accomplissement de sa mission était rude et laborieux : partout des artistes payés par une cour débauchée pour faire des œuvres licencieuses; partout l'irrévérence pour les choses divines; partout le paganisme, même sous les traits célestes de la Vierge et du Christ, se montrait palpable et visible, et souvent l'image de la Madone, même au foyer domestique, même sous les yeux des jeunes filles, n'était que le portrait plus ou moins nu de quelque courtisane en renom.

Savonarole avait prévu que ce n'était pas sur des vieillards endurcis dans leurs pensées que sa voix aurait de l'influence; que ce n'était pas le passé qu'il fallait changer, mais l'avenir qu'il fallait préparer: aussi n'était-ce que des jeunes gens qui venaient recueillir comme une manne céleste les leçons du grand prédicateur, et, comme nous l'avons dit, parmi ces jeunes gens se trouvait Baccio della Porta.

Le lendemain du mardi gras, quand le sacrifice fut accompli, quand le bûcher fut éteint, le peintre vint trouver le moine au couvent de Saint-Marc, où celui-ci était lecteur.

— Mon père, lui dit-il, vous êtes juste et noble entre tous les hommes; votre mission est sainte et grande

entre toutes les missions : vous m'avez fait comprendre et croire ; désormais je veux consacrer ma vie et mon art à Dieu, et, tout obscur que je suis, j'accours à vous, mon père, comme à la source de toute sagesse et de toute vérité. Permettez-moi de venir quelquefois dans ce couvent recueillir seul dans votre amitié la foi que vous répandez sur tous.

A partir de ce moment, Baccio devint non-seulement le disciple de Savonarole, mais son ami ; à partir de ce jour, grandit, avec la réputation du prédicateur, la renommée du peintre, tous deux pleins du même zèle, enflammés du même courage, pénétrés de la même ferveur ; à partir de cette époque, commença la lutte commune de ces deux hommes, lutte de la parole et du pinceau, du principe et de l'exécution, et tous deux semblèrent marcher de front, Baccio éclairé par le moine, Savonarole traduit par le peintre.

Avant l'apparition de Savonarole, Baccio vivait déjà enfoncé dans son art, et de temps en temps apparaissaient les fruits de cette solitude et de cette méditation : d'abord, deux *Vierges* pleines de la sainteté du croyant et du génie du peintre, admirables toutes deux de piété et de coloris, ce double prestige de la foi et de l'art qu'il savait si bien répandre sur ses toiles ; puis, sur les deux volets d'un tabernacle en bois qui renfermait une Madone en marbre de Donatello, il peignit *la Nativité* et

la Circoncision en miniature, et, sur la partie extérieure de ces volets, il exécuta en grisaille et à l'huile *l'Annonciation de la Vierge*. Ensuite Gerorno, fils de Monna Dini, lui donna à peindre la chapelle du cimetière de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova : c'est là que se trouvait la fresque du *Jugement dernier ;* bien qu'inachevée, elle n'en augmenta pas moins sa réputation. Rien n'était grand et vraiment divin, en effet, comme le Christ entouré de ses douze apôtres et jugeant les douze tribus. Le dessin, que n'acheva pas Baccio, montrait de pauvres damnés pleins de honte et de désespoir, et la sainte béatitude des élus. C'est une œuvre que Gerorno Dini pria Mariotto Albertinelli d'achever.

Mariotto Albertinelli était, pour ainsi dire, le frère de Baccio della Porta : même atelier, même travail, mêmes joies, mêmes douleurs, fraternité complète de cœur et de talent. Mariotto, fils d'un batteur d'or, avait connu Baccio chez Cosimo Rosselli, où ce dernier étudiait, et, quand Baccio avait quitté ce premier maître, Mariotto l'avait suivi. C'est à partir de cette époque qu'ils vécurent toujours ensemble, comme un seul corps, comme une seule âme. Mariotto était loin d'avoir le génie de Baccio ; aussi était-il presque son élève. Cependant il l'étudia tant et suivit si bien sa manière, que souvent on confondait les tableaux des deux amis.

Voilà où en était Baccio quand Savonarole arriva de

Ferrare à Florence. Pendant sept années, le grand prédicateur fit sa grande réforme, malgré la faction des tièdes qui le dénonçaient à la cour de Rome, et aux menaces desquels il opposait le calme de sa conviction; malgré le paganisme invétéré qui se releva plus tard, mais qui, pour le moment, tomba sous sa parole.

Cependant on ne force pas impunément les hommes à entendre la vérité, et surtout la vérité de Dieu, celle qui proscrit tous les abus, qui veut étouffer les débauches, qui tend à détruire tous les vices. Pendant sept ans, nous l'avons dit, la voix de Savonarole parla plus haut que celle de ses ennemis; pendant sept ans, il jeta cette semence qui devait germer dans l'avenir; mais de pareils fondateurs n'assistent pas à leur gloire; mais les grands semeurs ne voient point la récolte; et, quand il eut propagé sa parole, quand il eut répandu sa foi, quand il eut assez grandi son époque, il eut à son tour, comme son divin maître, son Calvaire et sa Passion, et il se trouva des juges et des bourreaux pour lui comme pour le Christ.

L'influence de Savonarole sur les artistes contemporains est trop grande pour que, dans la vie d'un peintre comme Baccio, on ne montre pas à chaque instant cette influence.

Ce n'est pas une digression, c'est une preuve, surtout quand on pense dans quel état il avait trouvé les arts

et comme il les laissa. Ce sont les œuvres d'une époque qui la symbolisent et qui la classent dans l'avenir; et c'est sous le souffle de quelques hommes puissants par la fortune ou la pensée que naissent ces œuvres. Savonarole l'avait bien compris lorsqu'il avait voulu changer la route funeste qu'avaient prise les arts... Les Médicis et lui se trouvaient en face: les uns, avec le goût des ouvrages profanes de l'antiquité, avec des mœurs débauchées, n'aimant que les peintures païennes, ressuscitant dans les arts l'Olympe oublié; l'autre arrivant avec sa seule parole pour détruire, avec sa seule pensée pour créer, ne mettant le beau et le vrai que dans Dieu, et rassemblant bientôt autour de lui tout ce qui croit et tout ce qui pense.

Ce n'était donc pas, comme Jésus, une loi à donner, c'était cette même loi à faire suivre.

Deux ans après qu'il eut paru, la grande réforme avait commencé d'une manière ostensible; on brûlait tout ce qu'il y avait de profane à Florence; on immolait les chefs-d'œuvre des hommes à la gloire de Dieu. Mais ce n'était là que le sacrifice matériel des œuvres, et c'était surtout la destruction du principe que rêvait Savonarole; car ce n'était qu'après avoir détruit qu'il pouvait reconstruire. Il y a toujours quelque chose à abattre quand on veut fonder; il a fallu que Dieu débrouillât le chaos avant de faire le monde. Et c'est pour-

tant cette vérité incontestable, ce mot révélateur, Dieu, que les hommes ont éternellement cherché à détruire. Depuis le Christ, qui créait et à qui on n'a donné qu'une croix, jusqu'à Savonarole, qui répétait Jésus comme un écho, et à qui on a donné un bûcher, de tout temps il a fallu des apôtres pour annoncer et des martyrs pour prouver.

Donc, l'apôtre devint martyr ; et, comme si avec lui s'en étaient allés toute sa pensée et tout son génie, Baccio della Porta, devenu fra Bartolomeo, jeta ses pinceaux, quitta tout à fait l'atelier pour le cloître, la peinture pour les prières, la gloire du monde pour le culte de Dieu ; il se retira à Prato, et prit l'habit de saint Dominique, le 26 juillet de l'an 1500. Alors Mariotto Albertinelli, chez qui l'amitié pour Baccio ne balançait pas la haine pour les moines, ne pouvant vivre avec son ami, voulut continuer l'œuvre qu'il avait commencée, et, ramassant les pinceaux du peintre devenu moine, il finit la fresque du *Jugement dernier*.

Pendant quatre ans que dura cette oisiveté pieuse que s'était imposée fra Bartolomeo, le moine dut avoir à lutter bien souvent contre l'artiste, et il est évident que, le jour où l'art reprendrait le dessus, l'œuvre qui surgirait de ce repos serait à la fois sublime et divine. Souvent, lorsque le pieux *frate* se retirait dans sa cellule, pour prier Dieu d'éteindre ce feu qui finirait par lui

faire oublier son vœu, quelques-uns de ses frères venaient le trouver, et, comprenant ce combat intérieur du génie comprimé et d'une promesse sainte, ils lui disaient, non pas qu'il pouvait sacrifier l'un à l'autre, mais faire marcher les deux de front; ils lui disaient que la manière d'être agréable à Dieu, était d'appliquer à sa gloire ce génie qu'on avait reçu de lui, et qu'il était de son devoir d'user du talent qu'il avait, pour révéler aux hommes toute la grandeur et toute la majesté de leur divin maître ; puis ils lui montraient comme preuves les fresques de Beato Angelico qui couvraient les murs du couvent.

Bernardo del Bianca avait fait construire, sur les dessins de Benedetto de Roverjemo, une chapelle dans l'abbaye de Florence admirable de sculpture; Benedetto Buglione avait placé dans les niches des figures de saints en terre cuite; mais, si belle et si riche que fût la chapelle, elle semblait incomplète, et c'était quelque chose comme l'âme qui manquait à l'œuvre, pour qu'elle atteignît son but divin. Fra Bartolomeo était le seul qui pût animer tout cela avec son pinceau. Les sollicitations redoublèrent, auxquelles répondirent les mêmes refus; et, chaque fois qu'on reparlait au frate de peinture, il se mettait en prière comme pour chasser une mauvaise pensée, qui n'était autre que le besoin de produire, s'augmentant chaque jour de la résistance

de la veille, et devenant chaque jour plus difficile à combattre.

Enfin, après bien des sollicitations, après bien des refus, l'artiste l'emporta sur le pénitent ; la pensée de gloire triompha de la pensée d'obscurité, et le moine redevint peintre.

Comme nous l'avons dit, la première œuvre qui sortirait de ce corps serait sublime et divine, et rayonnerait de toute la force du génie, de toute la poésie de la foi. En effet, le frate sembla résumer en une seule œuvre tout ce qu'il eût pu répandre de beautés depuis son premier jour de solitude, et le *Saint Bernard* qui naquit enfin était bien toute l'expression de la pensée céleste qu'il portait dans son sein depuis quatre années. L'écrivain pieux tombe en extase en apercevant la Vierge soutenue par les anges et portant l'Enfant Jésus. C'est plus que de la peinture, c'est de la révélation. Une fois le premier pas fait, rien ne devait plus arrêter fra Bartolomeo ; la lutte avait été trop longue pour que la victoire ne fût pas complète, et au *Saint Bernard* succédèrent plusieurs tableaux pour le cardinal Jean de Médicis et pour Agnolo, dont une *Madone* qui a aussi toute l'expression divine que le frate savait si bien répandre sur les choses saintes.

Fra Bartolomeo était un heureux prédestiné... Au début de sa carrière, il avait trouvé Savonarole pour

agrandir sa pensée; au milieu, il devait rencontrer Raphaël pour perfectionner son art. Après avoir étudié Léonard de Vinci, c'étaient les deux seuls guides que Dieu pût lui envoyer pour faire de lui un saint et un grand homme, toute une religion et tout un art réunis dans deux hommes, compris dans deux noms: Savonarole et Raphaël. Aussi Bartolomeo devina-t-il que le second allait compléter dans l'exécution ce que le premier avait complété dans la pensée ; mais, cette fois cependant, ce serait plutôt échange ; et, si le frate recevait quelque chose de Raphaël, celui-ci allait emporter quelque chose du frate.

De même qu'il avait été trouver Savonarole, Baccio alla trouver Raphaël, et l'amitié qui l'unit au peintre fut aussi forte que celle qui l'avait uni à l'apôtre.

On ne peut s'empêcher d'admirer l'influence de ces deux grands génies sur le talent de Bartolomeo, influence visible et palpable, qui n'ôte rien à l'originalité personnelle du peintre, et qui cependant la complique ; il s'est trouvé placé entre ces deux grands soleils, et, quoique resplendissant lui-même, il s'est augmenté de leurs rayons.

Cependant, il faut l'avouer, les deux compositions de Bartolomeo qui suivirent immédiatement l'arrivée de Raphaël à Florence, n'ont encore qu'imperceptiblement subi l'influence du peintre d'Urbin. Elles gardent

encore toute cette originalité puissante et ce coloris admirable qui distinguent le frate. L'un des deux tableaux fut envoyé au roi de France, et l'autre, dans la composition duquel il entre une grande quantité de personnages et quelques anges qui s'élèvent en l'air en soutenant un pavillon, impressionna vivement Raphaël lui-même. Ici, Bartolomeo est tout à fait grand ; les anges sont d'un dessin si vigoureux, qu'ils semblent sortir de la toile, et à cette force de coloris se mêlent une suavité céleste, un sentiment religieux, une fierté divine sur les figures des personnes qui entourent la Vierge. Dans le même tableau se trouve le mariage du Christ enfant avec sainte Catherine religieuse ; malgré le ton obscur, rien n'est plus vrai. Ici,. comme nous le disions, ce n'est pas encore l'influence de Raphaël, mais c'est toujours celle de Léonard de Vinci. Tout cela vit, pour ainsi dire, depuis les deux figures de saint Georges et de saint Barthélemy jusqu'aux deux enfants, dont l'un joue du luth et l'autre de la lyre.

C'est probablement à la même époque qu'il exécuta la grande peinture à fresque représentant *le Crucifiement* avec les saintes femmes pleurant au pied de la croix, qu'on voit dans un corridor du couvent de Saint-Augustin de Sienne.

Vis-à-vis *le Mariage du Christ*, il peignit une *Vierge entourée de saintes*. A l'aide des tons affermis et habi-

lement fondus de ce tableau, il obtint une telle harmonie dans les figures, qu'elles semblent vivantes, dit Vasari.

En 1501, Raphaël le quitta, et ce n'est vraiment que de ce moment que la peinture de Bartolomeo se ressentit du séjour du divin Sanzio à Florence. Dans les tableaux du frate qui suivront ce départ, il y aura plus de suavité dans les contours, un peu plus d'expression céleste dans le visage de ses Vierges ; son style perdra ce côté de rudesse que lui donnait la fougue de son imagination, et prendra ces lignes mollement onduleuses qui caractérisent les peintres ombriens ; mais il gardera toujours cette vérité de sujets, ce relief de formes au moyen des clairs-obscurs qui constituaient sa manière et dont Raphaël prendra quelque chose.

L'élève devait une visite au maître, le fidèle un pèlerinage au dieu. Aussi fra Bartolomeo voulut-il voir les merveilles du puissant Michel-Ange et du doux Raphaël. Il partit donc pour Rome, où il fut accueilli par Marianno Fratti, frate del Piombo, qui demeurait à Monte-Cavallo, au couvent de Saint-Sylvestre. Il paya son hospitalité de deux tableaux représentant *Saint Pierre* et *Saint Paul ;* mais il fut pour ainsi dire aveuglé sur lui-même par les chefs-d'œuvre qu'il voyait. Le fidèle tomba anéanti devant la puissance du dieu, et c'est avec la conscience de son infériorité qu'il revint à Florence.

A son retour, malgré la résolution qu'il avait prise d'abandonner son art, non plus par illusion, mais par défiance de lui-même, il eut à répondre à une accusation qu'il réfuta par un chef-d'œuvre. On l'accusait de ne pouvoir peindre le nu, et, ici, c'était un piége que l'on tendait, non plus à son art, mais bien à la chasteté de ses œuvres, et c'était dans le genre profane, qu'il avait toujours fui, qu'on voulait le faire tomber. Il répondit par un *Saint Sébastien* entièrement nu, d'un coloris et d'un dessin si parfaits, de formes si belles et si pures, que la critique se tut. Seulement, fra Bartolomeo, qui n'était pas tombé dans des idées profanes, y fit tomber les dévotes, et les confesseurs entendirent de telles confidences au sujet de cette peinture, qu'ils durent faire retirer le *Saint Sébastien* de l'église où il était; il fut depuis envoyé au roi de France.

Mais la critique ne se tait pas facilement: c'est une hydre à plusieurs têtes comme celle de la fable, et il faut être un Hercule pour les trancher d'un coup. L'accusation reparut, mais sous une autre forme. Cette fois, on reprochait aux œuvres du frate d'être mesquines, et on lui demandait quelque chose de grand. Il répondit par un *Saint Marc* gigantesque et grandiose. L'hydre avait trouvé son Hercule, toutes les têtes tombèrent.

Les menuisiers qui faisaient les bordures des tableaux en couvraient toujours un huitième, ce qui dé-

truisait les proportions et la symétrie de l'œuvre. Bartolomeo y remédia en faisant cintrer le panneau de son *Saint Sébastien*, y figura une niche que l'on aurait pu croire réelle et exécuta les ornements qui devaient entourer son sujet; il fit de même pour le *Saint Marc* et le *Saint Vincent*. Celui-ci était représenté prêchant le jugement dernier. C'est bien la ferveur du saint, c'est bien l'exaltation du prédicateur, c'est bien la double expression de l'homme qui, pour ramener à la vertu, montre à la fois la récompense et le châtiment, cette double justice de Dieu. Malheureusement, cette œuvre admirable, pour laquelle le frate avait employé des couleurs trop fraîches sur un enduit encore humide, s'était gercée bientôt et s'est tout à fait perdue depuis.

A son retour de Naples, un riche marchand florentin, Salvator Belli, sur la réputation du frate, lui commanda un *Christ sauveur entouré des quatre évangélistes*. C'était un sujet tout à fait dans le sentiment de Bartolomeo ; aussi il s'y livra avec amour et l'exécuta avec perfection. Dans le bas, deux enfants, d'un coloris frais, d'une exécution fine, tiennent le globe du monde; c'est une des plus belles choses du frate, et l'encadrement de marbre est sculpté par Pietro Rosselli.

Ainsi Bartolomeo avait tout à fait repris sa vie d'artiste, il donnait à son art le côté pieux et saint qui le fit si grand, abandonnant aux frères le produit de se

tableaux et ne gardant strictement que ce qui lui était nécessaire pour acheter ses couleurs. Partout dans la vie de cet homme la pensée religieuse domine, et il travaille toujours, sous l'influence de la révélation de Savonarole, pour la gloire de Dieu et non pour la sienne. Cependant, malgré la force que donne l'art, il arriva un jour où la santé du frate s'altéra ; des pensées, qui pour son âme pieuse ne pouvaient être ni sombres ni funestes, s'emparèrent de lui et le portèrent à la contemplation de la mort. Il se retira dans l'un des monastères qui dépendaient de Saint-Marc, pour se préparer à attendre l'heure dernière. C'est sous ces impressions qu'il peignit une *Madone* entre un saint Luc et un saint Étienne ayant à ses pieds un petit ange qui joue du luth. Cette figure d'enfant, qui se reproduit souvent dans les compositions de Bartolomeo comme la pensée gracieuse à côté de la pensée sévère, opposant son sourire et son chant à la grave austérité des prophètes, est pleine de charme, et le caractère en est si céleste, qu'il ne paraît pouvoir être le résultat d'un procédé matériel. On comprend, en voyant ces tableaux, qu'ils sont nés d'une rêverie et d'une poésie intérieure qui, plus calmes à cette époque qu'au temps de Savonarole, passent de l'âme au pinceau pleines d'une douceur angélique ; et il semble évident, quand on voit ces peintures radieuses, que ce sont les personnages

divins eux-mêmes qui venaient poser devant le frate. Mais toute sa force et toute sa grâce, toute sa foi et tout son art se sont résumés dans une grande composition qu'il exécuta à San-Romano. C'est encore une Vierge, Vierge miséricordieuse, sur un piédestal, et dont deux petits anges aux visages enfantins et célestes soutiennent le manteau, et à côté le Christ lançant la foudre sur les peuples. Ici, tout est grand, la pensée et l'exécution : c'est l'œuvre d'un grand poëte et d'un grand peintre ; c'est toute la profondeur de la pensée et toutes les finesses de l'art. C'est dans ce tableau qu'on voit que Bartolomeo possédait au plus haut degré l'art de la dégradation des ombres et cette magie qui donne un grand relief aux parties obscures ; c'est parfait comme dessin et comme coloris.

Un autre tableau représentant *le Père éternel* au milieu d'un groupe d'anges, et dans la partie inférieure sainte Catherine de Sienne et sainte Catherine d'Alexandrie, ravies en extase, se trouve aussi à San-Romano.

C'est surtout dans cette composition que l'influence de Raphaël se remarque, et à untel point, qu'on crut ne reconnaître que le coloris de Bartolomeo appliqué aux contours gracieux des deux saintes. Il existe de ce tableau un dessin à la plume qu'on avait d'abord attribué à Léonard de Vinci, et dont on a reconnu le

véritable auteur, en le comparant avec le tableau de l'église de San-Romano.

Fra Bartolomeo revint à Florence, et cette poésie dont son âme était pleine ne sembla plus avoir assez de la peinture pour se répandre. Il se remit à cultiver la musique et devint peintre et musicien en même temps; il chantait en travaillant. C'était en vérité une de ces organisations heureuses, une de ces natures privilégiées, un de ces génies prédestinés à qui Dieu devait accorder tout le talent des plus grands hommes, la piété des plus pieux, la réputation des plus célèbres; et, pour qu'il atteignît à ce résultat, il lui avait envoyé Savonarole et Raphaël, les deux compléments de son génie.

En face des prisons, à Prato, il fit une *Assomption* et plusieurs vierges pour les Médicis, dont le grand art, du reste, avait été de ne tenir aucun compte de l'esprit de parti chez les artistes, et de ne voir en eux que l'illustration qu'ils pouvaient donner à leur règne. Ainsi Bartolomeo, l'ami enthousiaste du prophète Savonarole, du confesseur implacable de Laurent de Médicis, n'était pour eux que Bartolomeo l'artiste, dont ils achetaient les tableaux comme des chefs-d'œuvre, dont ils oubliaient les opinions premières.

Le frate avait l'habitude de préparer ses tableaux à l'huile et en grisaille, et il les ombrait aussi à l'encre

ou avec le bitume; c'est ce qu'on a pu voir dans les peintures que sa mort laissa inachevées.

Jusqu'à fra Bartolomeo, on reprochait souvent aux peintres la forme de leurs plis qui manquaient de souplesse et de naturel. Ce fut le frate qui le premier fit faire un mannequin en bois de grandeur d'homme, dont les jointures se reployaient à volonté, et qu'il recouvrait de l'étoffe qu'il voulait peindre; cette invention, qui paraît si simple maintenant, lui est due, et personne avant lui, même les plus grands maîtres, n'avait pu saisir des draperies aussi vraies et aussi naturelles.

Fra Bartolomeo continuait donc dans ses œuvres son acte de contrition pour ainsi dire jusqu'à la mort; il n'a pas failli un seul instant à la promesse qu'il avait faite, et sous son infatigable pinceau se succédèrent les chefs-d'œuvre de sainteté dans l'abbaye des Moines-Noirs. La dernière création de ce pinceau, la dernière pensée de ce peintre, fut le tableau qu'il exécuta en grisaille pour le gonfalonier Pietro Soderini. Tous les protecteurs de la ville et les saints dont les jours de fête correspondent à ceux des victoires remportées par Florence, sont représentés dans cette composition, et fra Bartolomeo s'y est peint lui-même.

Une paralysie, provenant de son habitude de travailler au bas d'une fenêtre ouverte, lui ôta tout à fait l'u-

sage de ses membres, et, malgré les eaux de San-Felippo, qu'on lui avait ordonnées, et où il resta longtemps, il ne put se remettre complétement de cette attaque; enfin, il mourut d'une indigestion de figues. Il fut enterré à San-Marco le 8 octobre 1517.

Bartolomeo avait vécu quarante-huit ans, et, pendant ce temps, il avait vu passer les noms les plus rayonnants de l'art : le grand Léonard de Vinci, le gracieux Raphaël, le puissant Michel-Ange; de ces trois grands génies, il avait pris quelque chose qu'il avait ajouté à son génie naturel et original, et, tout en retrouvant dans ses œuvres le reflet de ces trois coloris, on voit que ce n'est pas un emprunt, mais une conquête.

Puis à tout cela s'étaient mêlés, comme nous l'avons dit, l'inspiration religieuse et le génie vraiment divin, soufflé par Savonarole; et, répétons-le encore, le côté caractéristique de ce peintre, c'est cette éternelle et grande naïveté dont brillent toutes ses œuvres. Quand Léonard et Michel-Ange ont à lutter l'un contre l'autre, ils ne se fient plus à un sujet religieux pour se vaincre; ce sont des passions chaudes encore des événements récents qu'ils remuent, et ils produisent, Léonard, son tableau des *Vétérans se faisant couper les poings pour rapporter à Florence les drapeaux des Visconti;* et Buonarotti, *la Jeunesse florentine allant à la guerre pisane.* Ces deux compositions sont bien les œuvres de deux pin-

ceaux géants; mais elles n'ont rien de plus vaste et de plus grandiose que cette imposante et calme figure de *l'Évangéliste saint Marc.* C'est qu'il faut le dire, la véritable poésie se trouve, non pas dans l'expression de nos passions humaines, mais bien dans le reflet de la grandeur et de la majesté divines : et, peintre ou poëte, plus la pensée se rapproche du Créateur, plus elle entrevoit la véritable poésie.

Dans la vie des hommes que la gloire expose nus et tels qu'ils sont aux yeux de la postérité, il y a toujours un côté sur lequel la critique peut mordre, une fêlure pour ainsi dire, par où l'on peut anatomiser l'homme et le génie : chez le frate, c'est impossible; l'uniformité est trop grande, le talent est trop vrai, la naïveté est trop naturelle, et, si l'on avait quelque chose à lui reprocher, ce serait sa mort un peu vulgaire; mais la postérité serait bien exigeante si elle voulait forcer les artistes à mourir avec art.

ALBERT DURER

« Moi, écrivait Albert Durer, j'ai réuni les écrits de mon père et ce qu'il a dit de sa patrie, de sa naissance et de sa vie. Que Dieu lui soit propice, à lui et à nous! *Cui Deus propitius sit ut et nobis, amen! anno* 1524. »

Puis il continue :

» Albert Durer l'ancien, *senior*, est né en Hongrie dans une bourgade appelée Eytus, où ses parents étaient laboureurs. Mon grand-père, Antoine Durer, vint dans sa jeunesse à la ville chez un orfévre, apprit de lui cet état et se maria à une jeune fille du nom d'Élisabeth; il eut d'elle une fille et trois fils, dont l'aîné fut mon père très-chéri. De Hongrie, mon père vint en Allemagne, et il eut des rapports intimes avec les artistes belges. Il vint ensuite à Nuremberg en 1455, le jour où l'on célébrait dans la citadelle les noces de Philippe de Berthaimer, et il travailla avec Jérôme Hertur l'ancien

jusqu'en 1467, époque à laquelle il épousa sa fille. »

Albert énumère alors tous les enfants de son père, au nombre de dix-huit; puis il ajoute avec une tristesse profonde :

« Ces enfants de mon père, mes frères et mes sœurs, sont tous morts, les uns dans la jeunesse, les autres dans l'âge mûr, et nous ne restons que trois tant qu'il plaira à Dieu, mes deux frères André et Jean, et moi.

» Mon père, malgré son travail, fut toujours pauvre, étant obligé de nourrir de son labeur une si nombreuse famille. Il fut en butte aux chagrins, aux malheurs et aux dettes. Il fut bon chrétien, vivant dans l'obscurité et le silence. Mon père nous éleva dans le respect et l'amour de Dieu, nous avertissant chaque jour d'aimer le Seigneur et le prochain : il m'affectionnait plus que les autres, parce qu'il me voyait appliqué aux travaux d'art. Il fut lui-même mon premier maître, et, comme j'étais entraîné vers la peinture plus que vers l'orfévrerie, je le dis à mon père, qui, bien qu'il vît avec chagrin ce goût décidé, parce qu'il croyait perdu le temps que j'avais donné à l'orfévrerie, me mit, en 1486, sous les ordres de Michel Wolgemuth, pour trois ans. Dieu m'accorda en un aussi court espace une telle assiduité à cet art, que, malgré tout ce que j'avais à supporter de la part de mes camarades, je l'appris assez bien.

» Après mon apprentissage, je voyageai jusqu'en

1490. A mon retour, mon père contracta avec Jean Frey, dont j'épousai la fille, nommée Agnès. J'eus en dot deux cents florins et Jean Frey célébra la noce à ses frais. Bientôt mon père tomba malade et nul ne put le sauver. Sentant sa fin approcher, il resta calme et résigné, me recommanda ma mère, et mourut. Que Dieu lui soit propice ! Depuis, je nourrissais mon frère Jean ; quant à André, il voyageait.

» Deux ans après la mort de mon père, je recueillis chez moi ma mère indigente jusqu'en 1513. Que Dieu ait son âme ! En 1521, ma belle-mère mourut, et mon beau-père deux ans après. »

Rien n'est aussi profondément triste que ce journal quand on pense aux heures de mélancolie amère pendant lesquelles il fut écrit, quand on songe que, chaque fois que le peintre reprenait la plume pour redescendre dans son passé triste déjà, mais bien moins triste que son présent, c'était après quelque nouvelle scène intérieure, car une douleur quotidienne et affreuse veillait au foyer de sa maison ; et cependant, quand il parle de sa femme, la cause de cette tristesse, le démon de sa vie, pas un reproche à elle, pas un reproche à Dieu ; puis on sent que cette pensée qui le brûle, et qu'il n'épanche pas au dehors, l'amène à se rappeler ceux qu'il aimait, et dont, enfant encore, il emplissait son cœur. Alors, il se souvient de son père mort, de ses

frères morts aussi. Il voit que, de tout cet amour dont Dieu semblait l'avoir environné pour qu'il pût plus tard lutter contre les choses de la vie, il ne lui reste plus rien à l'heure où il souffre. Il voit qu'il faut s'isoler avec sa douleur, et, le soir, après quelque journée longue de travail et de tristesse, il s'enferme dans son atelier, et, là, le peintre, au milieu de ses productions, l'homme avec ses souvenirs se fait peine ; il jette librement sur le papier les scrupules de cette douleur qu'il ne peut garder, et qui, à force de lui serrer le cœur, finirait par lui tuer l'imagination, et, si cela arrivait, malheur à lui ! car il faut que, chaque jour, il entre assez d'or dans la maison pour que le mauvais génie de son âme se taise.

Ce qui domine surtout dans ce journal, c'est ce respect filial, éternel et immuable qu'il voue à la mémoire de son père. On devine, à ce récit vrai, simple, patriarcal des émotions de la famille, ce qu'il y avait de religieusement grand dans l'âme retournée à Dieu et qu'il invoque sans cesse comme son plus heureux souvenir sur la terre, comme son plus puissant patron dans le ciel.

Chaque fois que, dans cette famille nombreuse et unie comme celle des premiers pères, il arrivait un nouvel enfant, c'était sous une double invocation doublement sainte qu'il entrait dans ce monde.

Le soir de sa naissance, son père l'inscrivait à côté

des noms de ses frères et de ses sœurs ; puis il donnait au nouveau venu, à son tour, deux noms : celui du saint qui présidait au jour de sa naissance et celui d'un grand artiste vivant, ce dernier fût-il au fond de l'Allemagne, au bout de la terre, et, après avoir reçu ces deux patrons, qui, suivant l'esprit religieux de son père, devaient le faire grand dans ce monde et heureux dans l'autre, l'enfant n'avait plus qu'à se laisser vivre, car un amour inaltérable veillait sur lui.

N'y a-t-il pas quelque chose de vraiment chrétien et de vraiment grand dans cette communion intérieure que le maître de la famille fait du saint et de l'artiste pour que tous deux veillent à la gloire et au salut de son fils ? N'est-ce pas une belle chose que ce vieillard si profondément croyant, qui prend pour intermédiaire entre sa prière et Dieu le saint du jour où naît son enfant, sachant qu'auprès du Seigneur, tous les saints, ayant eu les mêmes mérites, ont la même puissance, à l'exception du Christ et de la Vierge, qui, ayant plus souffert, ont plus obtenu ?

Et le saint homme considère ce double patronage comme une chose toute simple et toute naturelle ; à côté du nom de l'enfant, il écrit son invocation aux deux parrains, puis tout est dit. Il continue dans son âme et chaque jour la prière écrite dans le livre de la famille.

Comme le dit le peintre lui-même, c'est lui que son père distingue entre les autres. Il semble avoir eu pour Albert la révélation d'un avenir plus grand ou peut-être un pressentiment d'une existence plus triste, les deux raisons qui peuvent augmenter l'affection d'un père, parce qu'elles parlent, l'une à son orgueil, l'autre à son amour. Alors il veut le suivre dans sa route, il lui enseigne lui-même son art, et l'influence de la religion du maître se manifeste plus tard dans le génie de l'élève.

En effet, au moment où Albert Durer paraît, tout tend à une transformation générale. Le christianisme va recevoir une double atteinte, en art avec Raphaël et Michel-Ange, en croyance avec Luther.

L'école si chaste et si chrétienne du Pérugin, dont le pinceau semble béni par la mère de Dieu, va faire place à une autre école. Au sentiment idéal va succéder le sentiment de la forme. Les vierges poétiques et célestes, les anges divins et bienheureux voilent leurs formes sous la chasteté de leur tunique, et, n'ayant de la femme que le sentiment qui fait rêver, vont être remplacés par des madones plus humaines, par des anges plus terrestres, laissant déjà voir et deviner de la femme ce qui fait désirer : portraits de modèles ou de maîtresses aimées dont le génie du peintre a pu retracer la beauté, mais n'a pu idéaliser le regard, créatures belles après tout, riches de

couleurs, de formes et d'attitudes chez Raphaël, puissantes de conception, de stature et de poésie large chez Michel-Ange, mais moins simples, moins chastes, moins saintes que ces blanches creations dont Giotto, frère Jean de Fiésole et le Pérugin ont étoilé le ciel de l'art.

Eh bien, chez Albert Durer, se révèle encore cet amour de l'art chrétien qui va s'effaçant et ne tardera pas à disparaître tout à fait. Et cependant le peintre allemand n'étudia jamais les grands maîtres italiens. Toute son inspiration et toute sa poésie lui viennent donc de lui seul, enfant d'un pays qui, n'ayant pas l'air pur et le ciel bleu de l'Italie, ces deux sourires de la nature dans lesquels Dieu se montre, rêve plutôt qu'il ne sent, et devine plutôt qu'il ne voit.

L'art arrivait donc à l'Allemagne à cette époque un peu comme son soleil lui arrive, taché d'ombre et de brouillard, si bien qu'au moment où, à Florence et à Rome, deux nouveaux apôtres, Raphaël et Michel-Ange, allaient prêcher une nouvelle doctrine, Albert Durer en était encore à débrouiller le chaos et à chercher son moule, qui, tout incomplet qu'il est peut-être, n'en est pas moins beau.

En effet, c'est à peine si Albert Durer pouvait se servir de l'héritage que lui avaient légué ses prédécesseurs; et cependant on conviendra qu'il a fait faire un pas immense à la peinture si l'on pense à ce qu'elle était

en Allemagne quand il l'a prise, et à ce qu'il en avait fait quand il est mort, sans ajouter qu'il découvrit encore la gravure, cette Amérique de l'art.

Ce qu'il y a de remarquable aussi chez Albert Durer, c'est le charme, le goût et le fini des ornements. En Italie, le pays bleu, la maison n'est que le moyen de faire entrer le plus d'air possible entre quatre murs : de là les immenses palais, les immenses salles laissant toujours entrevoir, comme le plus bel ornement, quelque coin du ciel par quelque ouverture. En Allemagne, le pays gris, la maison n'est, au contraire, qu'un moyen d'exclure le plus possible l'air froid et malsain : de là les longues draperies, les vastes meubles, les fenêtres closes, dérobant toujours un ciel rayé de pluie ; de là les demi-teintes et le besoin d'ornements pour suppléer à la nature qu'on perd. On comprend donc l'étude que les Allemands, soit peintres, soit graveurs, devaient faire de ces sortes de choses qu'on méprise si fort lorsqu'on peut, comme à Florence et à Rome, découper ses têtes sur un fond bleu.

Mais aussi, avouons-le, ce ciel gris et sombre ajoute souvent à la création du peintre ou du poëte une poésie qui ne peut naître du soleil. Celui qui veut créer, soit avec la plume, soit avec le pinceau, et qui s'isole dans une de ces salles aux tentures tristes, au jour douteux, finit par donner au type qu'il rêve cette teinte mélan-

colique qu'il reçoit des objets extérieurs : c'est alors qu'il trouve, Rembrandt, ses fonds sombres; Gœthe, son Werther; Hoffmann, ses fantômes; Shakspeare, son Hamlet. Mais qu'un poëte grec ou latin s'enferme et se fasse, à l'aide de draperies et de fenêtres closes, un jour inconnu, et parvienne, à force d'imagination, à faire passer devant ses yeux un de ces types du Nord, à peine la fenêtre sera-t-elle ouverte, que le nouveau-né, ne reconnaissant pas sa patrie, disparaîtra dans un rayon de soleil ou se fondra dans un parfum de fleur, sans que jamais peintre ou poëte puisse le ressaisir. C'est qu'il faut laisser à chaque pays son caractère, à chaque climat sa poésie, à chaque homme sa pensée; chercher dans la peinture et la poésie septentrionales la rêverie de l'ombre et du brouillard, et dans les peintures et les poëmes meridionaux l'amour et la vie du soleil; lire Hoffman, Gœthe et Shakspeare le soir; lire Virgile, Horace et Tibulle en plein jour, car on est toujours sûr, en ouvrant un poëte grec ou latin, que le vers va chanter au soleil, à moins que le poëte, comme Ovide, n'ait écrit loin de sa patrie, dans un pays que l'exil faisait triste et sous un ciel que le regret faisait sombre.

Quant à Albert Durer, il avait donc, comme nous avons dit, outre l'influence mélancolique des objets extérieurs, l'influence de sa propre tristesse. C'est par

la douleur, souvent, qu'on arrive à la foi. Il n'y a donc rien d'étonnant, le peintre étant malheureux, que ses types soient chrétiens, ces types vivant du reflet de sa pensée.

Si la vanité pouvait remplacer l'âme, si le peintre avait pu, comme l'aigle du Nord, effacer son cœur sous un blason, nul n'eût été plus heureux que lui; car, comme Rubens et Titien, il avait auprès de lui un prince qui le comprenait.

Frédéric III avait donné à l'Autriche cette devise :

AEIOU

Ce qui veut dire : *Austriæ est imperare orbi universo.* (Il appartient à l'Autriche de commander au monde entier.) Après quoi, il s'était empressé de mourir et avait laissé à d'autres le soin de réaliser cette prophétie, sachant fort bien que, lui régnant, elle ne se réaliserait jamais. Maximilien était donc devenu empereur d'Allemagne.

Or, c'était à la fois un homme de guerre et un homme d'art que le nouvel empereur, qui, en 1495, avait soutenu, comme un simple chevalier, dans un tournoi, l'honneur de l'Allemagne; qui, plus tard, avait, comme saint Louis, rêvé une croisade, et s'était dit illuminé de Dieu, et dont le règne enfin touche à

Louis XI, à Léon X, à Luther, ces trois grands réformateurs.

Il avait épousé, jeune encore, la fille de Charles le Téméraire, alliance qui avait été arrêtée entre Frédéric III et le duc de Bourgogne dans une entrevue qu'ils avaient eue à Trèves. A peine entré dans la famille, l'époux eut à continuer la lutte du père contre Louis XI, qui avait envahi l'héritage de la jeune fille, et, quoiqu'il n'eût encore que dix-huit ans, il força le roi de France à rendre le Quesnoi, Bouchain et Cambrai, et à accepter, le 17 septembre 1477, une trêve que, comme toutes les trêves qu'on faisait avec lui, Louis XI rompit aussitôt. Maximilien recommença donc les hostilités, gagna la bataille de Guinegatte; puis, ne voulant pas prodiguer ses forces, il attendit que le roi mourût; car déjà, depuis quelque temps, le faucheur royal, tout en faisant renouveler son sang affaibli, inclinait de plus en plus, vers la tombe dont il avait si grand'peur. Cependant Dieu en décida autrement, et, à la place du vieillard mourant, ce fut la belle et heureuse jeune femme qu'il rappela à lui ; et Marie, la fille de Charles, mourut laissant deux enfants : Marguerite et Philippe.

Les états de Flandre firent proposer la main de Marguerite pour le dauphin de France. Elle fut acceptée; ce qui n'empêcha pas qu'à la mort du roi, l'archiduc, après avoir apaisé les troubles de Flandre, ne se préparât en-

core à tourner ses armes contre la France. Ce fut à ce moment qu'il fut élu roi des Romains, et que, pour remercier Frédéric III, à qui il devait cette élection, il lui donna à Bruges des fêtes si brillantes, que les murmures des Flamands recommencèrent, mais si forts et si violents cette fois, que, si le nouveau roi ne fût promptement entré chez un apothicaire, il eût été massacré par la populace. Enfin, après une renonciation au gouvernement de Flandre, renonciation qu'il fit à haute voix devant la foule, avec serment d'y être fidèle, il ne fut plus inquiété, et, en 1489, le 22 juillet, fut signé, entre Charles VIII et la Flandre, un traité par lequel la Flandre se soumettait.

Maximilien s'était remarié avec Anne, fille du duc de Bretagne; mais Charles VIII lui enleva cette princesse. Le mariage n'ayant pas été confirmé, il lui renvoya Marguerite d'Autriche, à laquelle, dauphin encore, on se le rappelle, il avait été fiancé. L'empereur se ligua, pour venger cette insulte, avec les rois d'Angleterre et d'Aragon. Mais l'un, Henri VII, après avoir mis le siége devant Boulogne, fit alliance avec Charles VIII, et l'autre abandonna Maximilien pour le Roussillon et la Cerdagne, que le roi lui céda. Quant aux Suisses, à qui l'empereur avait demandé des hommes; quant à la diète, à qui il avait demandé de l'argent, il ne reçut rien des premiers et presque rien de la se-

conde, si bien que, abandonné de tous, il fut forcé de capituler ; mais, sachant que Charles VIII, qui voulait aller en Italie, se débarrassait de ses ennemis voisins à tout prix, il ne consentit à cesser les hostilités qu'en rentrant dans la possession des provinces qui avaient été l'apanage de sa fille, c'est-à-dire les comtés de Bourgogne, d'Artois, de Charolais, et de la seigneurie de Noyers.

C'est alors que son père mourut, le 19 août 1493. Comme on le voit, le passé ne réalisait guère la devise ; restait l'avenir.

La première action de Maximilien, après la mort de Frédéric III, fut l'expulsion des Turcs, qui avaient porté le ravage jusqu'à Laybach et dans la Styrie. Après quoi, il se rendit à Inspruck et épousa, mais cette fois sérieusement, le 16 mars 1494, Blanche-Marie, qui lui apporta en dot quatre cent quarante mille écus d'or.

Cette Blanche-Marie était la fille de Galéas-Marie Sforza, fils lui-même de Blanche Visconti et de François Sforza, lequel était fils naturel de l'aventurier Sforza Attendolo, le premier de cette race qui joua un si grand rôle en Italie pendant le XV[e] et le XVI[e] siècle. Comme on le voit, la nouvelle impératrice était d'une famille récente, dont l'élévation était due à un bâtard. Et si, d'un côté, cette alliance donnait à Maximilien une influence dans les affaires d'Italie, de l'autre, elle lui faisait perdre un soutien dans les seigneurs al-

lemands, qui, dans le cas où Blanche eût eu des enfants, ne les eussent jamais regardés comme héritiers légitimes de la couronne de leur père.

Roderic Borgia, qui n'avait que cinq enfants, ce qui était un progrès sur son prédécesseur, qui en avait huit, avait été élu pape en 1492, et, à l'époque où nous en sommes, c'est-à-dire en 1494, Charles VIII s'avançait vers l'Italie, où l'avait appelé Louis Sforza, l'oncle de Blanche-Marie et de Jean-Galéas, dont il était, en outre, le tuteur, et qui se mourait à Pavie, par abus de voluptés, disent les uns, par un poison lent et mortel, disent les autres.

Or, ce poison lent et mortel, c'était son oncle qui le lui avait fait prendre. Maximilien, inquiété par cette invasion du roi de France, s'allia secrètement avec le pape, le duc de Milan, le roi d'Aragon, les républiques de Venise et de Florence, descendit en Italie sous prétexte de se faire sacrer à Rome, fit donner, en 1496, l'investiture du duché de Milan à Louis Sforza, promit neuf mille hommes à ses alliés et ne put en donner que trois mille, grâce auxquels cependant Charles VIII perdit le royaume de Naples; et, sachant que le roi marchait de nouveau contre l'Italie, il traversa les Alpes; mais, à la nouvelle que l'expédition était retardée, il mit le siége — ne voulant pas être venu pour rien — devant Livourne, où, mal secondé par ses

alliés, il n'eut aucun succès, et revint enfin dans ses États, où l'attendaient de nouvelles contestations avec la France.

C'est à cette époque que la réputation d'Albert Durer commençait à se faire, et arriva jusqu'à Maximilien. Nous avons dit que c'était un homme de guerre que l'empereur, et nous l'avons prouvé. Nous avons dit aussi que c'était un homme d'art, et c'est chose facile à reconnaître.

Il fit demander Albert Durer pour lui confier l'exécution de grands ouvrages, se prit d'une grande estime et d'une grande amitié pour le peintre, et fit pour lui tout ce qu'un prince peut faire pour un grand homme; il le fit noble et lui donna pour armes trois écussons d'argent, deux en chef, un en pointe sur champ d'azur.

La première œuvre d'Albert Durer, orfévre, avait été cette fameuse croix maximilienne, chef-d'œuvre de délicatesse et de goût, destinée à orner l'église Saint-Pierre. Dans une hauteur de dix-huit pouces, elle représentait la vie de Jésus-Christ en cinquante-deux sujets en relief qui offraient plus de douze cents figures.

Il y a, sur un tombeau à Nuremberg, six statuettes d'Albert Durer; l'une d'elles représente un moine la tête inclinée et se voilant entièrement le visage avec ses deux mains cachées sous sa robe.

On ne voit donc qu'un capuchon s'abaissant sur des

plis. Eh bien, derrière ces plis réguliers et secs, on devine la plus profonde douleur qui puisse s'amasser au cœur de l'homme, et la plus ardente prière qui puisse sortir de l'âme d'un saint. Il n'y a pas dans la création des vierges douloureuses, des martyres sublimes, des christs mourants, dans tous ces types de souffrance terrible et d'agonie chrétienne que la plume et le pinceau ont pris au cœur de l'homme, d'expression de douleur et de recueillement plus simple, plus vraie, plus puissante que celle-là. C'est une de ces émotions de la vie, sculptées en pierre devant lesquelles on s'agenouille, tant elles sont vivantes et palpables.

Albert Durer était donc devenu l'ami de l'empereur, qui, comme plus tard Charles-Quint chez Titien, François Ier chez Benvenuto, venait dans l'atelier du peintre le voir travailler, le traitant d'égal à égal comme un souverain traite un autre souverain. Or, il arriva qu'un jour qu'Albert Durer avait à dessiner sur une muraille trop élevée, et que l'empereur se trouvait là, il fut forcé de monter sur une échelle dont l'équilibre n'était pas sûr, et que Maximilien lui tint l'échelle en disant aux courtisans :

— Vous le voyez, messieurs, le talent d'Albert Durer le place même au-dessus de l'empereur.

C'est que, comme nous l'avons dit à propos de Rubens, les rois et les princes de cette époque ne cher-

chaient pas à se faire grands par eux seuls; c'est qu'ils comprenaient que, si la protection tombe des souverains aux artistes, la gloire monte souvent des artistes aux souverains; que l'échange même n'est pas toujours égal, que les rois donnent quelquefois moins qu'ils ne reçoivent; que, dans leurs rapports familiers avec les grands hommes de leur royaume, il y avait peut-être autant d'égoïsme que d'admiration, et qu'enfin il n'en n'est que plus beau pour un pays, tout en agrandissant son territoire avec ses conquêtes, d'élargir sa pensée avec ses œuvres.

La réputation d'Albert Durer se répandait donc en Europe et arrivait même jusque dans l'Italie, qui, à la rigueur, eût pu n'avoir d'écho que pour ses propres grands hommes. Raphaël avait admiré chez le peintre allemand la pureté chrétienne qui présidait à toutes ses compositions, et un échange d'amitié avait été fait entre ces deux hommes. Raphaël, comme on le sait, était aussi l'ami de Marc-Antoine, et montrait à celui-ci les gravures que lui envoyait Albert, et dont il était si grand admirateur. Ce fut une révélation pour Marc-Antoine, qui, depuis longtemps, travaillait à la gravure, et qui, à l'aide de cet admirable talent d'imitation qu'il avait, se mit à contrefaire les gravures d'Albert Durer, et à les vendre comme des originaux. Mais il y avait une chose que le peintre ne pardonnait pas, c'é-

tait toute atteinte portée à son talent et à son individualité. Il partit donc de Nuremberg et vint demander à Venise justice des contrefaçons de Marc-Antoine, et s'adressa au Sénat pour qu'à l'avenir cela ne se renouvelât pas.

C'est, du reste, une belle chose que cet homme fier de sa réputation, qui ne veut accepter devant ses contemporains qui le voient et devant la postérité qui le jugera, que la responsabilité de ses propres œuvres; qui veut être lui toujours et rien que lui, avec tous ses défauts, avec toutes ses qualités, et qui, conquérant ou novateur, entend garder ce qu'il a conquis ou découvert.

Albert Durer montra donc au sénat de Venise le privilége que l'empereur lui avait accordé pour qu'il ne fût permis à personne d'imiter ses ouvrages, et demander que le Sénat le lui confirmât. Puis il alla à Bologne afin d'avoir un prétexte pour ne pas revenir tout de suite à Nuremberg, où il allait retrouver sa femme, et où, une fois de retour, il resta jusqu'en 1520, époque à laquelle il commença dans les Pays-Bas le voyage qu'il a écrit lui-même.

Sandrart prétend qu'il entreprit ce voyage pour se soustraire à ses chagrins domestiques, qui devenaient tous les jours de plus en plus affreux, à cause de l'avarice de sa femme, qui le faisait travailler jour et nuit

pour avoir de l'argent : *Noctu diuque ad studium lucri*, comme dit l'historien. Mais, dans la relation écrite par ce peintre lui-même, et qui semble confirmer, du reste, cette avarice par le compte exact qu'il tient des dépenses, il dit avoir emmené sa femme avec lui. C'est même la premiere chose dont il parle ; car voici comme il s'exprime :

« Moi, Albert Durer, au jour de la Pentecôte, je suis parti avec ma femme de Nuremberg pour les Pays-Bas. Nous nous sommes arrêtés, le jour de notre départ, à Bacendorf, ou j'ai dépensé trois florins. Ensuite nous sommes arrivés le vendredi suivant à Porcheim, et, là, j'ai donné pour le voyage vingt-deux florins. De là, nous allâmes à Bamberg, où je fis cadeau à l'archevêque d'un tableau de *Marie ;* et, pour un florin, monnaie de cuivre, il m'invita comme convive, me donna un passe-port, trois lettres de recommandation, et me délivra de l'auberge, où j'avais dépensé un florin. »

Comme on le voit, la dépense semble la grande préoccupation du voyageur, au point qu'il entre dans les détails les plus minutieux, comme ceux-ci, par exemple :

« Nous arrivâmes à Schweinfurth, où je donnai dix sous pour un poulet et treize sous pour les gâteaux et le garçon. »

Cependant, un peu plus loin, ce journal devient

plus intéressant quand il parle de la réception qu'on lui fit à Antorff :

« Nous nous acheminâmes vers Antorff. J'arrivai dans l'auberge de Jobst Planestjelh, et, le même soir, l'ambassadeur, nommé Bernard Stecher, nous donna un dîner splendide ; mais ma femme dîna à l'auberge et je *donnai au conducteur trois florins d'or* pour nous avoir conduits trois personnes.

» Le dimanche suivant, qui était le jour de la Saint-Ossval, les peintres m'invitèrent dans leur chambre avec ma femme et ma servante, et firent servir, dans des coupes d'argent et autre vaisselle précieuse, un manger délicieux. Toutes leurs femmes étaient aussi là, et, quand je fus conduit à la table, des deux côtés le peuple était rangé comme si l'on eût conduit un grand seigneur. Il y avait aussi parmi les peintres des personnes de haut rang qui s'inclinaient devant moi de la façon la plus humble, en me disant qu'ils faisaient tout leur possible pour m'être agréables. Quand je fus assis, le conseiller d'Antorff, Ralhspoth, arriva avec deux domestiques qui me firent cadeau de quatre pots de vin de la part du conseiller en me disant qu'on voulait me rendre honneur et en m'assurant de la bonne volonté de leur maître pour moi. Alors je leur dis grands mercis et j'offris à mon tour mes services. Maître Peter, le menuisier de la ville, arriva et me fit ca-

deau de deux cruches de vin, en m'offrant ses très-humbles offices. Nous restâmes réunis très-tard dans la nuit, et l'on me reconduisit chez moi avec des torches, chacun m'assurant de son désir de m'être agréable et me priant de faire de lui ce que je voudrais. Je les remerciai et me couchai. Je suis allé à Anvers, dans la maison de Quintin Metzys, où j'ai mangé un diner splendide. Une autre fois, j'ai dîné avec l'ambassadeur de Portugal, que j'ai contrefait avec du charbon, etc., etc.

» Ma femme m'a conduit dans l'atelier des peintres, dans la maison de correction; ils ont bâti là un arc de triomphe pour y amener le roi Charles. Cet ouvrage est long de quatre cents arcades et chaque arcade a quarante semelles : sur les deux côtes de la rue, on avait élevé deux estrades. Le tout, fort beau, coûta, y compris les peintres et les menuisiers, quatre mille florins : j'ai dîné avec le Portugais... etc., etc.

» Sebalot Fischer m'a acheté à Antorff seize petites *Passion* pour quatre florins, ensuite trente aux grands livres pour huit florins, et puis six gravures de *Passion* pour trois florins et vingt demi-feuilles de toute sorte pour un florin. J'ai vendu ensuite, pour cinq florins, une autre petite gravure et un quart de feuille de dessin; ensuite j'ai changé à mon hôte un tableau de *Sainte Marie* pour *deux bouteilles de vin du Rhin*. J'ai fait le portrait de Felz, le ministre, etc.; j'ai fait pour

les peintres une composition avec moitié couleur; ensuite j'ai pris un florin pour ma nourriture. J'ai fait cadeau de quatre petits morceaux à maître Wolfgang; j'ai donné un florin à maître Joachim, parce qu'il *m'a prêté son domestique et sa couleur*, et j'ai fait cadeau de trois monnaies à son domestique. »

On voit, par ce que nous avons cité de ce journal, que l'homme économe domine l'artiste; peut-être derrière ces comptes que nous lisons avec indifférence et dont on pourrait blâmer celui qui les tenait, y avait-il la crainte, s'ils étaient inexacts ou si les dépenses étaient trop fortes, de provoquer encore quelques-unes de ces querelles intérieures auxquelles le peintre était en butte à chaque instant, et qu'il a supportées avec tant de résignation jusqu'au jour où cette pauvre âme si belle et si poétique a succombé et est retournée à Dieu rendre ses derniers comptes de travail, de gloire et de douleur.

Du reste, ce voyage dans les Pays-Bas est un triomphe continuel: partout les artistes l'accueillent comme un maître passant en revue ses élèves, partout les seigneurs le traitent comme un prince visitant ses États. C'est qu'à cette époque il était vraiment grand et qu'on pouvait le juger de toute sa hauteur et sous toutes ses faces. Il avait déjà produit plus que qui que ce fût, et cependant, comme on le sait, il n'avait commencé qu'à trente ans et par une œuvre pieuse, par le portrait de

sa mère, qu'il plaça en tête de tout ce qu'il devait faire un jour, à la fois comme une dette et comme une invocation.

A ce tableau avaient rapidement succédé : son propre portrait, puis le tableau des *Mages*, ceux de *la Vierge couronnée par les anges*, d'*Adam et Ève*, qui sont à la galerie Pitti ; le magnifique *Crucifiement de Notre-Seigneur*, où Albert s'est peint lui-même au milieu des papes, des cardinaux et des empereurs avec cette inscription : *Albertus Durerus, Norimb., faciebat anno de Virginis partu* 1511 ; *Jésus-Christ portant sa croix ;* la fameuse *Assomption* qui enrichissait les religieux de Francfort, grâce au pèlerinage qu'elle y faisait faire ; les portraits d'empereurs, d'apôtres qui ornaient la salle du conseil à Nuremberg ; *Saint Philippe, Saint Jacques* dans la galerie de Florence ; *la Sainte Famille et les Dix mille Martyrs*, une *Nativité*, une *Adoration*, une *Fuite en Égypte*.

Voilà à peu près pour les tableaux. Puis *les Grâces*, datées de 1497 ; *le Sauvage*, de 1503 ; *Adam et Ève*, de 1504 ; les *Deux Chevaux*, de 1505 ; *la Passion de Notre-Seigneur*, de 1507, 1508 et 1512 ; le duc de Saxe ; de 1514 ; Mélanchthon, de 1526, etc. ; voilà pour les gravures. Outre cela, il avait encore fait un traité fort savant sur la géométrie, la perspective et l'architecture.

C'est dans ce voyage des Pays-Bas qu'il fit la con-

naissance de Lucas de Leyde, qui était son rival et qui devint son ami ; de Lucas, l'artiste merveilleux, qui s'était révélé peintre à neuf ans, et qui s'obstinait à poursuivre son art, sachant qu'un jour il en mourrait. Lucas et Albert se firent cadeau de leur portrait et se quittèrent, l'un pour faire un voyage, l'autre pour revenir mourir de chagrin à Nuremberg.

En effet, à partir de ce moment, l'artiste semble disparaître dans les souffrances de l'homme, sa vie se termine, son martyre s'achève.

Il a accompli sa double mission de travail et de douleur, et, quand il a épuisé ce que le Seigneur lui a donné de forces pour supporter les choses de la terre, il tombe, ainsi que le Christ sur la croix, en offrant au monde toute sa vie laborieuse comme un bienfait, et à Dieu toute sa vie d'artiste comme une prière.

Donc, le 9 avril 1528, on enterra à Nuremberg, dans le cimetière de Saint-Jean, tout ce qui restait d'Albert Durer, mort la veille, et, pour que le visiteur ne foulât pas sans le savoir la tombe de l'artiste, on grava sur le marbre cette inscription.

ME : AL : DU :

Quidquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo. Emigravit VIII *idus aprilis M.D.XXVIII.*

Il y avait cinquante-sept ans que, sur le journal de la famille, son père avait écrit ceci :

Anno salutis 1471, *hora sexta diei S. Prudentiæ, quæ parasceve erat hebdomadis sanctæ uxor, mea secundum mihi progignebat filium, cujus susceptor erat Antonius Koburger, qui meum Alberti nomen eidem indebat.*

LUCA CRANACH

Nous sommes encore dans le XVIe siècle ; seulement, ce n'est plus au milieu de la cour de François Ier, en France, ou de la cour de Mantoue, en Italie, que vit l'homme dont nous allons dire la vie ; c'est à la cour de l'électeur Frédéric le Sage, à qui Charles-Quint dut d'être empereur, et c'est à côté de Luther, cette grande figure qui symbolisa l'époque, que nous allons chercher l'artiste.

En 1496, il y avait à Eisenach un enfant de douze ans, fils d'un mineur et du nom de Martin Luther, qui allait, en chantant des cantiques, demander du pain de porte en porte. Cinq ans plus tard, ce même enfant, devenu presque un homme, recevait, à l'université d'Erfurth, le degré de maître en philosophie. En 1510, pour les affaires de son ordre, il allait à Rome, où il voyait ce que les papes ont fait du trône de saint Pierre,

et, en 1512, l'électeur Frédéric faisait de lui son favori; en 1516, il commençait à exposer ses dogmes; en 1517, il défendait les Augustins contre l'ordre des Dominicains dans la guerre des indulgences. Léon X, de son trône pontifical, regardait toute cette lutte comme une lutte de moines, et ne voyait pas dans Luther l'homme qui devait porter le premier coup au saint-siége. Cependant il le cita à Rome, et, comme le moine des Augustins ne répondait pas, il chargea le cardinal Cajetan de lui faire rétracter sa doctrine ou de s'assurer de sa personne, dont on ferait ce qu'on avait fait de Jean Hus, des cendres. Luther s'évada, ayant déjà comme disciple celui qu'il avait eu comme protecteur. Il écrivit au pape, aux princes, aux nonces, à François Ier, à Charles-Quint avec un mélange d'humilité et d'orgueil, de souplesse et d'audace. Chaque jour, sa doctrine envahissait le peuple. D'abord il ne promettait que d'être un grand homme et il devenait un homme dangereux; c'est qu'il marchait coupant dans les vieux principes la foi sans cependant toucher à cette foi, retranchant les dogmes des hommes sans attaquer la volonté de Dieu, et disant tout haut : « Dieu est grand et le pape est impie. »

Alors le pape s'empressa de lancer contre lui une bulle d'excommunication, et, le 15 juin 1520, Cellius fit brûler tout ce qu'il put rassembler des œuvres de Lu-

ther, et, le 15 décembre de la même année, Luther brûla publiquement la bulle du saint-père et les décisions émanées du saint-siége. A partir de ce moment, la guerre était déclarée entre un moine et le pape, entre le plus humble des serviteurs de Dieu et le plus haut représentant du Christ.

Le 3 décembre 1521 arriva une nouvelle bulle de Léon X, à laquelle Luther répondit de la même façon. Le peuple commença dès lors à perdre cette frayeur religieuse que lui inspirait l'homme à qui Jésus avait donné tout pouvoir, en lui disant : « Liez et déliez. » Alors la grande révolution commença, et la secousse que le moine donna au pape fut si violente, que l'Europe entière en trembla. Puis, une fois l'impulsion donnée, il se rendit à Worms, non pas comme un homme qui lutte, mais comme un homme qui triomphe; non pas à pied comme un apôtre, mais dans un char comme un vainqueur.

Charles-Quint voulut, comme Léon X, faire rétracter Luther; mais l'empereur échoua comme le pape. Il ne fit donc que ce qu'il pouvait faire, il lui donna vingt et un jours pour se retirer où il voudrait. Luther se cacha alors au château de Wartburg, chez Frédéric, près d'Eisenach. Il y resta neuf mois, vivant comme un prisonnier royal et continuant d'écrire; puis, quand Charles-Quint retourna en Espagne, il redevint libre.

C'est à Wartburg qu'il eut avec le diable sa conférence, qui se termina par l'abolition des messes privées ; c'est en sortant de Wartburg que Luca Cranach fit son portrait avec la barbe longue, l'épée, la cuirasse et les éperons. A partir de cette époque, le peintre devint un zélé partisan et un fidèle ami du réformateur et le suivit à Wittemberg, où il fut nommé bourgmestre. Il était de douze ans plus âgé que Luther, son véritable nom était Sunder ; mais on lui avait donné celui de Cranach, la ville où il naquit en 1472.

Luca Cranach était donc devenu avec Mélanchthon le compagnon de Luther, et souvent, quand le repos venait après la lutte, les trois hommes passaient des heures entières à parler de leur avenir. Alors l'apôtre redevenait tout à fait homme, et, jetant les yeux sur sa vie et sur son œuvre, il interrogeait l'artiste.

— Vous êtes bien heureux, vous autres artistes! disait-il à Luca ; quand vous avez une idée grande et belle, forte et neuve, vous prenez une toile et un pinceau, vous faites vivre votre idée, vous la montrez à la foule, et la foule, qui peut toucher votre œuvre, qui voit par les yeux du corps ce que vous avez voulu lui faire voir, dit : « C'est beau ! » Nous, outre l'œuvre à accomplir, il y a la lutte continuelle avec les grands, avec le peuple ; nous avons des idées fières et nobles, et, pour être compris de la foule, il faut que nous ex-

posions ces idées avec des expressions triviales, car c'est le peuple qui nous élève, nous. Ce n'est pas à ceux qui nous lisent que nous devons notre nom, c'est à ceux qui nous écoutent ; et puis, quand tout ce bruit contemporain est éteint, quand toutes les bouches ont cessé de parler, quand toutes les haines ont cessé de vivre, quand, transformateur et disciples, tout a disparu sous six pieds de terre, vient la postérité implacable qui nous juge, la postérité qui ne voit rien, qui ne sent rien, qui ne comprend pas notre pensée telle que l'inspiration l'a fait surgir, mais telle que la tradition la lui répète, telle que l'a faite la haine ou l'amour des écrivains ; et souvent l'œuvre où nous avons versé toute notre âme et toute notre conviction, tout ce que Dieu nous a donné de forces, tout ce que la terre nous offre de bonheur, on la couvre de boue et l'on nous en fait une honte. Que ne suis-je resté comme mon père, un mineur obscur ! Car il vaut encore mieux fouiller les entrailles de la terre que le cœur de l'homme. C'est une rude tâche que celle que j'ai entreprise, c'est peut-être une mission, c'est peut-être une folie ; j'ai porté le premier coup à une chose sacrée jusqu'ici ; j'ai voulu défaire ce que Dieu a fait, et, quand les plus grands fronts du monde s'abaissaient devant le pape, je l'ai souffleté, moi, pauvre moine. Comment cette postérité jugera-t-elle ce que j'ai fait ? Comme on

me juge déjà sans doute ; on nommera mon action une impiété, et bien heureux encore si l'on ne m'appelle que fou !

— Vous vous trompez, Luther, lui disait Mélanchthon. Moi, je vous ai suivi partout, je vous ai vu poursuivre la parole du Seigneur ; j'ai vu vos saintes prières et vos saintes extases. Tout ce que vous avez fait est noble et grand ; nous marchons tous les deux dans la même voie, nous sentons tous deux une réforme, vous, avec tout l'emportement de la conviction, moi, avec tout le calme de l'espoir. Nous employons différents moyens pour arriver au même but. Mais, moi, je subis en entier votre influence ; il faut votre emportement à mon calme, il faut votre parole à ma pensée, il faut votre lumière dans mon chemin, et, si je marchais sans vous, je n'arriverais pas. Ce ne sont pas les hommes au front baissé, mais ceux à la tête haute ; ce ne sont pas les apôtres timides, mais les missionnaires hardis, que la foule veut suivre, et ce n'est pas en parlant bas qu'on peut se faire entendre. Continuez donc, vous avez trop largement commencé pour vous arrêter là. La moitié de votre œuvre est déjà accomplie. Vous avez renversé d'un côté, reste à construire de l'autre ; vous avez montré les abus, corrigez-les ; agissez avec votre conviction et votre pensée, ne suivez qu'elles et laissez le monde vous regarder et juger.

Quant à Cranach, il avait, comme nous l'avons dit, suivi le courant ; mais c'était dans l'intimité qu'il vivait avec Luther. Les âmes comme celle du réformateur entraînent toujours après elles quelques hommes qui, tout en suivant une autre carrière, passent par leur chemin. Il y a de ces organisations puissantes qui semblent faites d'aimant, et qui attirent vers elles tout ce qu'il y a de grand et de fort dans leur époque, et Luther était une de ces organisations-là. Tout ce qui était grand par la pensée ou par le rang l'écoutait et le suivait, Frédéric autant que Luca Cranach.

C'était à la cour que le peintre avait connu le réformateur. En 1508, Frédéric lui avait accordé des lettres de noblesse, et, depuis ce temps, il n'avait pas quitté la cour ; il vit se succéder trois électeurs : Frédéric le Sage, Jean le Constant et Frédéric le Magnanime. Ce fut surtout ce dernier qui l'entoura d'une protection particulière. Quand, après la bataille de Muhlberg, il fut fait prisonnier, sa seule distraction était de faire venir Cranach dans sa prison et de le voir peindre devant lui. C'est sans doute ainsi qu'il exécuta la *Prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert*, où Jean-Frédéric se trouve avec Luther au nombre des spectateurs, ainsi que le tableau représentant *la Fontaine de Jouvence*. Dans cette composition, le peintre s'est abandonné à son imagination licencieuse. On y voit

un grand nombre de femmes à qui l'eau merveilleuse rend ce qu'elles avaient perdu ; près de là, d'autres femmes sont à table avec des hommes, et, parmi les hommes, il a encore placé l'électeur Frédéric. Luca Cranach vivait donc partageant son temps entre Wittemberg et Weimar, quand il perdit son protecteur, l'électeur Frédéric le Magnanime.

Or, voici ce qui s'était passé dans l'année 1523. Neuf jeunes filles, parmi lesquelles il s'en trouvait une issue de parents nobles et nommée Catherine de Bohre, se sauvèrent du couvent de Nimptsch près de Grimma, et le bruit courut que c'étaient les écrits de Luther qui avaient causé cette fuite. Un matin donc, la jeune Catherine vint trouver le réformateur, lui demandant sa protection auprès de l'électeur, pour qu'il lui fût permis de rester à Wittemberg. Il y avait chez la jeune fille une telle foi dans ce qu'elle avait lu, que l'on comprenait tout de suite que l'exaltation qu'elle avait puisée dans les œuvres pourrait bien plus tard devenir de l'amour pour l'auteur, et, pendant les deux ans qu'elle resta à Wittemberg, elle vint bien souvent écouter la parole qu'elle n'avait pu que lire. Catherine de Bohre était donc la plus fervente luthérienne qu'il y eût dans toute l'Allemagne, quand, le 13 juin 1525, elle changea son nom pour celui de Luther.

Ce mariage renouvela les attaques contre Martin,

qui répondit que l'homme ne pouvait pas plus se passer de femme que de manger; et, quelques années après, il accorda à Philippe, landgrave de Hesse, d'épouser sa maîtresse, quoique sa femme vécût ; disant comme disait sa Bible : « Si vous ne voulez pas, une autre voudra ; et, si la maîtresse refuse de venir, que sa servante approche. »

Du reste, à cette époque, Luther n'était plus le prédicateur véhément, l'apôtre inspiré. C'était un chef de confédération, qui disposait des forces d'une partie de l'Allemagne. La première diète de Spire, en 1527, avait établi la liberté de conscience ; celle de 1529 avait voulu la restreindre ; il en résulta une protestation de la part de ses partisans, d'où leur est venu le nom de protestants.

Le moment approchait où le réformateur n'aurait plus assez de sa parole pour soutenir sa doctrine et où il serait forcé d'emprunter le pouvoir des armes ; il autorisa alors la ligue de Smalkalde. « Si j'étais le maître de l'empire, écrivait-il, je ferais un même paquet du pape et des cardinaux pour les jeter tous dans la mer Toscane. Ce bain les guérirait. J'y engage ma parole et je donne Jésus-Christ pour caution. »

On commençait à le juger. La violence de son caractère l'emportait trop loin, comme il le disait lui-même. Les zwingliens l'appelaient nouveau pape, nouvel an-

techrist. Muncer disait : « Il y a deux papes, Luther est le plus dur. » Mélanchthon lui-même, qui n'avait pas assez de force pour arrêter cette violence, disait qu'il avait la colère d'un Achille et les emportements d'un Hercule. Toutes les modifications que Mélanchthon avait insérées dans la confession d'Augsbourg, il les détruisit par les articles qu'il fit recevoir à Smalkalde. Enfin, à partir de ce moment, il commença à marcher dans le mauvais côté de sa vie.

Luca Cranach vivait toujours auprès de lui, voyant avec sang-froid cette lutte qui remuait tout, qui mettait l'Église en feu et l'Europe en sang.

— Vous vous perdez, lui disait-il parfois ; vous avez tout un édifice à construire et votre édifice pèche par sa base. Là, vous prêchez la communauté des biens et des femmes ; tôt au tard, cette loi tombera. Vous voulez prouver une chose que vous dites sainte, et vos partisans répandent le carnage et l'incendie. Croyez-moi, Luther, on ne bâtit pas avec des cendres : toute loi qui tue ne peut être une loi chrétienne. Dieu avait mis sur votre route Mélanchthon comme une digue à votre emportement, et voilà que vous vous éloignez de lui. Vous ressemblez plutôt à un chef de parti qu'à un envoyé de Dieu, et ce n'est pas avec l'épée qu'on prouve.

A quoi Luther répondait :

— Je suis trop violent, c'est vrai ; mais, puisqu'il me

savent ainsi, ils n'ont qu'à ne pas lâcher le chien.

Que répondait le Christ à ceux qui l'insultaient? Rien, et il est mort par eux et en priant pour eux.

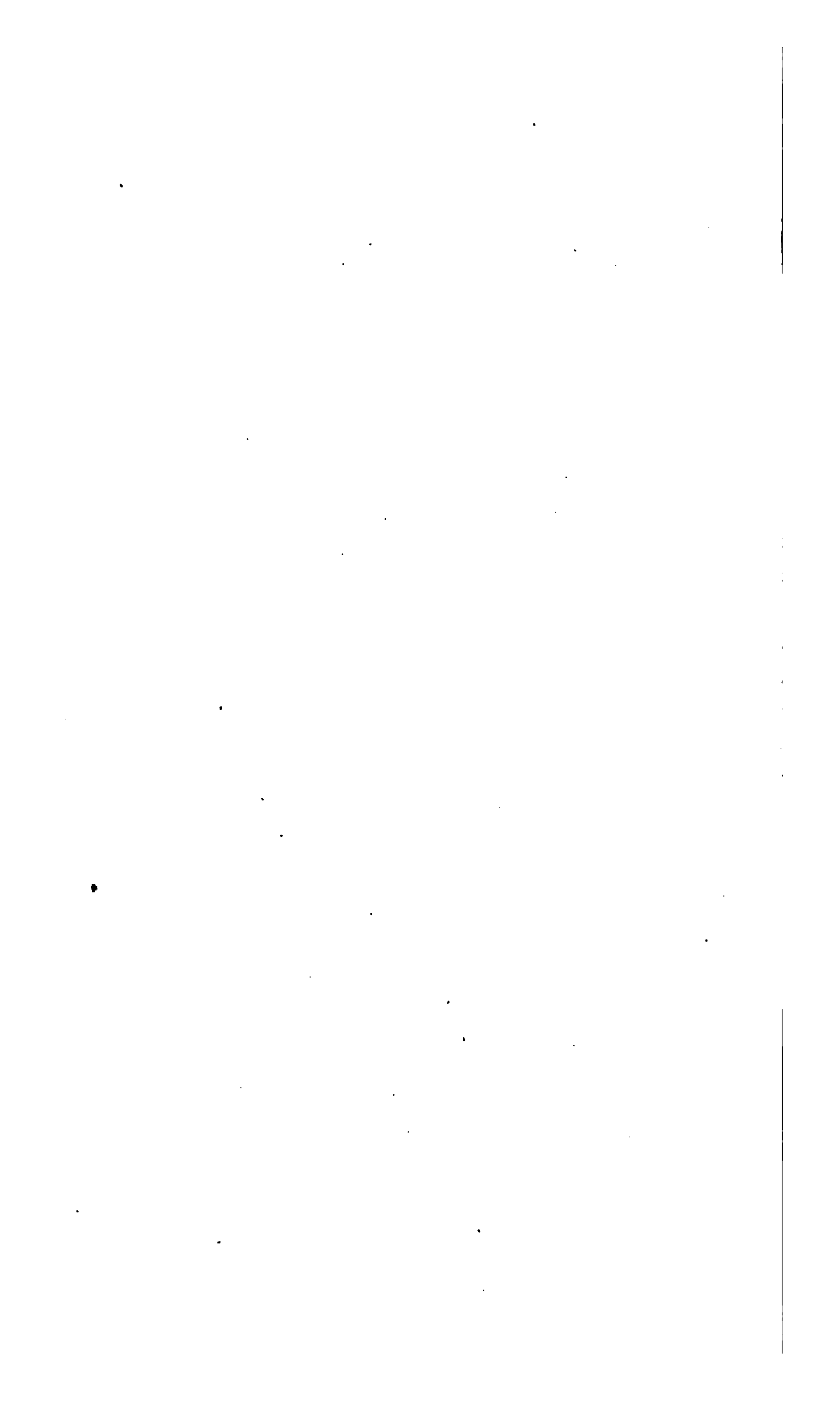
Ainsi l'un devait laisser une religion qui emplirait le monde, l'autre tenter une réforme qui soulèverait un peuple.

Luther mourut au milieu de sa sanglante mission, le 18 février 1546.

Outre les tableaux que nous avons nommés, on connaît encore de Luca Cranach : deux portraits de Frédéric et de Jean électeur de Saxe; de Christian II, roi de Danemark; de Martin Luther; une grande composition représentant *Adam et Ève nus*, et la *Tentation de Jésus dans le désert.*

Voilà tout ce que nous connaissons du peintre contemporain de Luther, plus son portrait à lui, qu'il envoya à Auguste II, roi de Pologne, et dont celui-ci a fait don à la galerie de Florence.

FIN DU TOME PREMIER.



TABLE

Coulommiers. — Imprimerie de A. MOUSSIN.

COLLECTION MICHEL LÉVY

ŒUVRES COMPLÈTES

D'ALEXANDRE DUMAS

ŒUVRES COMPLÈTES

D'ALEXANDRE DUMAS

PARUES DANS LA COLLECTION MICHEL LÉVY

AMAURY.................. 1
ANGE PITOU 2
L'ARABIE HEUREUSE.......... 3
ASCANIO.................. 2
AVENTURES DE JOHN DAVYS ... 2
LES BALEINIERS............. 2
LE BATARD DE MAULÉON...... 3
BLACK.................... 1
LA BOUILLIE DE LA COMTESSE BERTHE................ 1
LA BOULE DE NEIGE......... 1
BRIC-A-BRAC............... 2
UN CADET DE FAMILLE....... 3
LE CAPITAINE PAMPHILE..... 1
LE CAPITAINE PAUL......... 1
LE CAPITAINE RICHARD...... 1
CATHERINE BLUM........... 1
CAUSERIES................. 2
CÉCILE.................... 1
CHARLES LE TÉMÉRAIRE...... 2
LE CHASSEUR DE SAUVAGINE... 1
LE CHATEAU D'EPPSTEIN...... 2
LE CHEVALIER D'HARMENTAL... 3
LE CHEVALIER DE MAISON-ROUGE 2
LE COLLIER DE LA REINE..... 3
LE COMTE DE MONTE-CRISTO... 6
LA COMTESSE DE CHARNY..... 6
LA COMTESSE DE SALISBURY... 2
CONSCIENCE L'INNOCENT...... 2
LA DAME DE MONSOREAU...... 3
LES DEUX DIANE............ 3
DIEU DISPOSE.............. 2
LES DRAMES DE LA MER...... 1
LA FEMME AU COLLIER DE VELOURS 1
FERNANDE................. 1
UNE FILLE DU RÉGENT 1
LES FRÈRES CORSES.......... 1
GABRIEL LAMBERT........... 1
GAULE ET FRANCE........... 1
GEORGES.................. 1
UN GIL BLAS EN CALIFORNIE .. 1
LA GUERRE DES FEMMES...... 2
HISTOIRE D'UN CASSE-NOISETTE. 1
L'HOROSCOPE............... 1
IMPRESSIONS DE VOYAGE.
— SUISSE............... 3
— LE VÉLOCE 1
— QUINZE JOURS AU SINAÏ. 1
— DE PARIS A CADIX..... 2
— UNE ANNÉE A FLORENCE. 1
— LES BORDS DU RHIN.... 2
— LE SPERONARE........ 2
— LE CAPITAINE ARÉNA... 1
INGÉNUE.................. 2
ISABEL DE BAVIÈRE.......... 2
ITALIENS ET FLAMANDS....... 2
JANE..................... 1
JEHANNE LA PUCELLE........ 1
LES LOUVES DE MACHECOUL.... 3
LA MAISON DE GLACE........ 2
LE MAITRE D'ARMES......... 1
LES MARIAGES DU PÈRE OLIFUS.
LES MÉDICIS...............
MÉMOIRES DE GARIBALDI......
MÉMOIRES D'UN MÉDECIN (BALSAMO)..................
LE MENEUR DE LOUPS........
LES MILLE ET UN FANTOMES...
LES MOHICANS DE PARIS......
LES MORTS VONT VITE.......
NAPOLÉON..................
UNE NUIT A FLORENCE.......
OLYMPE DE CLÈVES..........
LE PAGE DU DUC DE SAVOIE...
LE PASTEUR D'ASHBOURN.....
PAULINE ET PASCAL BRUNO...
LE PÈRE GIGOGNE...........
LE PÈRE LA RUINE..........
LA PRINCESSE FLORA........
LES QUARANTE-CINQ.........
LA REINE MARGOT...........
LA ROUTE DE VARENNES......
SALVATOR (suite des *Mohicans*)
SOUVENIRS D'ANTONY........
SULTANETTA................
SYLVANDIRE................
LE TESTAMENT DE M. CHAUVELIN
TROIS MAITRES............. 1
LES TROIS MOUSQUETAIRES.... 2
LE TROU DE L'ENFER........ 1
LA TULIPE NOIRE...........
LE VICOMTE DE BRAGELONNE ..
LA VIE AU DÉSERT..........
UNE VIE D'ARTISTE.........
VINGT ANS APRÈS...........

Coulommiers. — Imprimerie de A. MOUSSIN.

ITALIENS

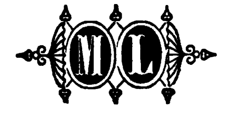
ET

FLAMANDS

PAR

ALEXANDRE DUMAS

DEUXIÈME SÉRIE



PARIS

CHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15,

A la Librairie Nouvelle.

1862

ITALIENS

ET

FLAMANDS

QUINTIN METZYS

Il y avait, en 1470, à Anvers, un maréchal renommé, qui faisait travailler un grand nombre d'ouvriers laborieux et infatigables, et, chaque jour, la forge résonnait de son bruit cadencé et s'éclairait de cette teinte rougeâtre qui donne aux êtres et aux objets qu'elle anime un caractère si fantastique. Or, parmi ces ouvriers, il s'en trouvait un qui ne paraissait pas avoir été créé pour les durs travaux, et dont les mains faibles ne semblaient pas devoir tenir un marteau. C'était une nature à part, un exemple frappant de la force de la volonté et de la frêle délicatesse du corps; car, chez ce jeune homme, qui n'était autre que Quintin Metzys, c'é-

tait la force morale qui soutenait la faiblesse physique, et, quoique, tout en exerçant ce métier, il sentît qu'il était plutôt fait pour un art, il y avait en lui un tel sentiment de patience, qu'il se résignait, et une telle force d'émulation, que, même dans un métier, il ne voulait être dépassé par personne. Aussi était-ce le meilleur ouvrier du maréchal, et, tout bizarre que semblait son caractère, le maréchal l'aimait. En effet, Quintin Metzys, avec cette révélation intérieure qu'il pouvait faire autre chose que de frapper une enclume et de ferrer des chevaux, ne suivait pas les habitudes de ses compagnons de forge ; non pas qu'il les méprisât, mais parce que cela le fatiguait, et qu'une fois la tâche finie, il aimait mieux rêver seul que d'aller boire avec eux.

Un soir, donc, que tous les ouvriers du maréchal s'en allaient à un cabaret voisin, ils demandèrent à Quintin Metzys s'il les accompagnerait : celui-ci refusa, mais comme on refuse à des amis.

— Qu'a-t-il donc? dit un des ouvriers à son camarade, quand le jeune homme se fut éloigné.

— Il est amoureux, répondit l'autre.

— Eh bien, qu'est-ce que cela fait?... Cela n'empêche pas de boire, au contraire.

— Oui, mais il est triste ; et ça l'empêche de boire ça.

— C'est qu'il a pris l'amour à l'envers, reprit l

questionneur ; car, moi, je suis amoureux et je suis gai.

— Oui, mais tu n'es pas amoureux d'une fille trop riche et trop belle pour toi ; et c'est ce qui arrive à ce pauvre garçon, qui est fou de la fille d'un homme qui ne veut la donner qu'à un peintre ; et, comme ce n'est pas avec un marteau et une enclume qu'on fait des tableaux, il en résulte que le pauvre diable est triste, et qu'à moins que le père ne change un jour d'avis, ce qui n'est guère probable, Quintin Metzys risque fort de ne jamais épouser sa belle.

Et, là-dessus, ils se remirent à boire sans plus s'occuper de la tristesse de leur compagnon de travail.

Quant à Metzys, il avait, comme nous l'avons dit, quitté ses camarades et les avait laissés au cabaret, et, le front baissé et sans regarder devant lui, il avait suivi un chemin bien connu, où le guidait son cœur à défaut de ses yeux. Puis tout à coup il s'arrêta, comme un rêveur devant la réalité, à une porte qu'il n'avait aucun droit d'ouvrir alors : il se cacha dans l'ombre, et, les yeux fixés sur une des fenêtres de la maison, il attendit ce que, chaque soir, il attendait et ce qui lui donnait, chaque soir, assez de force pour le travail du lendemain.

Puis, quand il eut vu s'ouvrir cette fenêtre, quand un signe eut répondu à son regard comme dans une vision céleste, et quand, après ce seul bonheur tant at-

tendu, la fenêtre se fut refermée, Metzys reprit son chemin, un peu moins abattu qu'en venant, se disant, comme il se disait tous les soirs :

— Elle m'aime !

Et il fallait que, sur ces deux mots, il bâtit tout un avenir. Parfois l'espoir lui venait, et, quand il sortait d'une église où il avait prié Dieu, et qu'en regardant les chefs-d'œuvre de l'époque il pensait qu'il lui en fallait faire autant pour réussir, tout son espoir s'évanouissait et il se retrouvait face à face avec ce mot : impossible !

Il rentra donc, comme chaque soir, après ce court bonheur, et retrouva cette autre moitié de son âme qui priait sans cesse pour lui, sa mère, et l'embrassa pieusement en lui disant :

— Bonjour, ma mère.

— Comment vas-tu ce soir, Quintin?

— Bien, ma mère, merci.

Il l'embrassa de nouveau sans voir les deux larmes qui tombaient des yeux de la vieille femme, et rentra dans sa chambre, seul avec ses vues.

De là les heures d'insomnie et de fièvre où l'ouvrier rêvait l'artiste, où l'humble forgeron rêvait la gloire, où le pauvre amant rêvait l'amour, heures qui lui prenaient la moitié de sa nuit pour le laisser encore plus triste et plus impuissant que jamais.

Il est de ces douleurs de l'âme qu'on peut assez com-

primer pour qu'elles échappent aux yeux des étrangers, mais qu'on ne peut cacher à l'amour de sa mère : ainsi, tous les matins, à l'heure où Metzys se rendait à la forge, sa mère comptait, sur le visage pâle de son enfant, les heures sans sommeil de la nuit ; la pauvre femme, sans qu'aucun aveu lui eût été fait, avait compris que son amour ne suffisait plus pour faire vivre son fils, et, sans oser le questionner, elle attendait qu'il fût parti pour pleurer tout à son aise.

Cependant, un matin, il était tellement abattu, il était si affreusement pâle, que sa mère ne voulut pas le laisser sortir; que, le soir, à l'heure où il devait se diriger vers cette rue où était tout son bonheur, sa faiblesse était si grande, qu'il ne put quitter son lit.

C'est qu'à la fin le désespoir et le découragement avaient été plus forts que cette volonté qu'il leur opposait, et qu'aux nuits courtes du sommeil avaient succédé les insomnies entières; c'est qu'il avait une de ces maladies auxquelles on a donné différents noms, mais qui sont toujours les mêmes, qui creusent les joues, qui ternissent les yeux, qui rongent le cœur.

C'est dans ces moments-là, quand on voit tout espoir s'enfuir, qu'on se tourne vers les consolations que Dieu nous laisse ; et Quintin Metzys, ne pouvant plus aller, le soir, puiser son bonheur dans la vue de sa maîtresse, se rejeta entièrement dans l'amour de sa mère.

Il lui conta tout; et la pauvre femme, qui ne pouvait rien, qu'offrir sa vie en échange de celle de son fils, comprit tout de suite qu'à moins que Dieu ne fît un miracle, ce fils allait mourir.

Un de ses compagnons de forge, qui venait souvent le voir, arriva, un jour, chez lui au moment où passait la procession instituée pour les malades; il tenait à la main une de ces images gravées en bois que la confrérie distribuait.

— Eh bien, Metzys, comment vas-tu? lui dit le forgeron en entrant.

— Toujours de même, mon pauvre ami.

— Je t'apporte une image de la confrérie.

— Pourquoi faire? dit le malade.

— Pour te guérir. La procession a eu lieu. On en a distribué; et, comme je sais les cures merveilleuses qu'elles font, je t'en apporte une.

— Mais il y a des maladies qu'elles ne guérissent pas, reprit Metzys, et j'ai une de ces maladies-là.

— Pourquoi te décourager? C'est ce découragement qui te fait mal. Distrais-toi, et tu guériras. Quand elle ne servirait qu'à te distraire, c'est toujours quelque chose. Prends-la et amuse-toi à dessiner ces bonnes figures de saints-là; cela te fera passer le temps, et c'est quelque chose quand on est malade.

Et le forgeron sortit après lui avoir serré la main

et en laissant, sur son lit, l'image miraculeuse.

Lorsque Metzys fut seul, il retomba dans ses rêveries, sans paraître se souvenir des paroles de son ami. Sa mère se tenait auprès de lui, comme son ange gardien, priant toujours; puis, comme elle vit qu'il commençait à s'endormir et que les heures de sommeil étaient rares pour son fils, elle quitta sa chambre.

A son réveil, Metzys retrouva l'image où le forgeron l'avait laissée et la prit machinalement d'abord, en disant :

— Ce n'est pas encore cela qui pourra me sauver !

Et cependant il ne la regardait plus avec indifférence, mais avec recueillement. Sans doute, il lui adressa une prière intérieure; sans doute, il lui parla de celle dont l'amour aurait fait sa vie et dont la perte allait causer sa mort; mais, quelle qu'eût été la prière de Metzys, à la vue de cette image, ses yeux se voilèrent de larmes, et, à travers ces larmes, il lui sembla voir ces naïves figures de saints lui sourire, il lui sembla avoir entendu ce mot : « Espère ! » qu'on écoute toujours et qu'on est toujours prêt à entendre quand on souffre. Enfin ses pleurs cessèrent; il regarda plus attentivement la pieuse image; il se leva de son lit sans la quitter des yeux; il se dirigea vers une table, s'y assit, et se mit à copier les bienheureux saints, dont les figures lui souriaient encore. Il semblait plutôt un homme endormi, obéis-

sant à un pouvoir magnétique, qu'un homme éveillé suivant sa volonté, tant ses yeux étaient fixes, tant sa respiration était faible. Cependant, par moments, son visage souriait; c'est que la copie commençait à prendre forme aussi, dans les mêmes sentiments et dans la même expression que l'original; c'est que les saints commençaient à l'encourager; c'est que la cure miraculeuse prédite par le forgeron se faisait; c'est qu'enfin Metzys entrevoyait presque distinctement le but qu'il n'avait pu que rêver. Au bout d'une demi-heure, il s'arrêta, la sueur sur le front, comme un homme qui sort d'un mauvais rêve. Il regarda.

La ressemblance était parfaite, c'était à devenir fou.

La vieille et pauvre femme, penchée sur son fils, avait suivi toutes ses angoisses, avait compris tous ses rêves, et, sans doute, tout le temps que son fils avait travaillé, elle avait prié, elle. Toujours est-il que, quand la chose fut terminée, quant Metzys se leva, il trouva le regard de sa mère humide de ces pleurs que fait venir la joie; et, comme le cœur d'un fils et d'une mère se comprennent sans le secours de la bouche et par la voix secrète de l'âme, ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre.

En ce moment, le visiteur de la veille entra. Metzys alla à lui, et l'embrassa de façon à l'étouffer.

— Tu m'as sauvé la vie! lui dit-il.

— Comment ?

— Avec ton image ! dit Metzys s'apprêtant à sortir.

— Je le savais bien, moi ; et tu reviens à la forge ?

— Je ne suis plus forgeron.

— Eh bien, qu'est-ce que tu es alors ?

— Je suis peintre.

— Peintre, toi ?

— Moi.

— Ah çà ! la maladie a changé ; tu es fou. Il est fou, votre fils, dit le forgeron à la mère de Metzys, celui-ci étant déjà parti.

— Dieu est grand et bon, dit la vieille mère, et Dieu a pitié de lui, voilà tout.

— Nous verrons bien. Je vais l'attendre, reprit le forgeron.

Et il s'assit à la même table où venait de travailler Metzys. Alors il aperçut l'original et la copie ; il resta stupéfait : le miracle était évident et palpable et dépassait toute son imagination. Il attendait donc avec impatience le retour de son ami, ne comprenant pas son brusque départ et curieux d'en apprendre la cause et les suites.

Une demi-heure après, Metzys arriva.

— D'où viens-tu ? lui demanda le forgeron.

— De chez mon beau-père.

— Tu es donc marié ?

— Non ; mais je le serai bientôt.

Le forgeron revint à sa première idée, que son ami était fou. Cependant il voulut en avoir la conviction avant de s'en aller, et il lui demanda qui il allait épouser.

— Une femme jeune, belle et riche, qu'un peintre seul pouvait épouser, et je viens de me présenter.

— Mais, avant que tu sois de force à faire un tableau, il se passera bien du temps, et ta femme s'ennuiera peut-être d'être veuve d'un mari à venir.

— Elle attendra.

— Comment as-tu fait ?

— Je suis allé, comme je te le disais, chez le père ; je lui ai demandé la main de sa fille, qu'il m'a refusée.

— Naturellement.

— Il m'a dit l'avoir promise à un peintre, et que, s'il la donnait à un autre, il faudrait que celui-là eût plus de talent que le fiancé. Et, comme, lorsqu'il m'a demandé ce que j'avais fait jusqu'à présent, je lui ai répondu que j'avais battu le fer, il m'a ri au nez.

— Et alors ?

— Alors, je lui ai dit simplement : « Attendez six mois, et, si dans six mois je ne vous apporte pas un meilleur tableau que votre fiancé, vous lui donnerez votre fille. » Il a continué de rire et m'en a défié. J'ai accepté le défi et lui aussi, et je vais me mettre à l'œuvre.

— Tu as raison, mon garçon ; il faut battre le fer tandis qu'il est chaud ! dit le forgeron qui puisait ses conseils dans son état.

— Et maintenant, merci, mon franc ami, car c'est à toi que je dois tout cela ; donc, à six mois la noce.

Et les deux hommes se séparèrent, l'un pour aller annoncer la nouvelle à la forge, l'autre pour entreprendre sa grande tâche.

Alors commença une lutte obstinée de l'artiste contre l'artisan, lutte qui dut amener bien des découragements à mesure qu'elle grandissait. Bien souvent le pauvre apprenti peintre dut retomber, épuisé de fatigue et de désespoir, en voyant le peu qu'il avait fait et ce qui lui restait à faire. Certes, il ne s'était pas trompé sur la révélation miraculeuse de l'image ; mais encore fallait-il passer, pour arriver à son but, par les études et le travail nécessaires, et, s'il n'avait eu cette pensée éternelle d'amour qui ne pouvait se réaliser que par la gloire, il eût abandonné son projet comme impossible.

Le temps passait, cependant, et Metzys avait disparu dans l'accomplissement de son œuvre, reparaissant de temps en temps pour reprendre haleine, et s'enfonçant de nouveau dans sa fièvre de gloire. Enfin il reparut tout à fait, pâli par sa victoire, comme un autre le serait par une défaite, mais le regard fier et

rayonnant, plein de sa conviction, de sa force, mais sans orgueil.

Depuis six mois, le miracle promis avait eu lieu : les saints avaient tenu parole : aussi alla-t-il frapper violemment à la porte où tant de fois il avait rêvé sans espoir.

— Ah ! c'est vous, Metzys ? lui dit son futur beau-père en le voyant entrer ; vos six mois sont écoulés, et vous venez vous avouer vaincu.

— Non pas, maître, lui répondit l'artiste ; j'ai encore quinze jours devant moi ; mais, avec votre permission, je prendrai l'avance.

— Au moins il n'y a pas de fatuité, reprit le père.

— Non ; mais il y a le désir bien naturel, ayant tout fait pour le gagner, de recevoir le prix du pari, maître, puisque vous avez perdu.

— J'ai perdu ?

— Oh ! mon Dieu, oui ! et, si vous étiez assez bon pour vous déranger une fois, — ce que je n'aurais pas souffert si j'avais pu apporter la preuve, mais elle est trop grande ; — si vous voulez, dis-je, venir avec moi, vous me donnerez votre avis sur certain tableau que je compte offrir à l'église qui me mariera.

Les deux hommes sortirent.

Huit jours après, Quintin Metzys était marié, à la grande admiration des forgerons d'Anvers, devant le

tableau qui représente, au fond, l'inhumation du Christ, sur le volet de droite la tête de saint Jean-Baptiste servie à la table d'Hérode, et sur le volet de gauche saint Jean dans l'huile bouillante. C'est un des tableaux à volets que l'on trouve en entrant dans la chapelle Sixtine de l'église Notre-Dame d'Anvers, et c'est un des plus beaux Metzys.

Dans la même église, et près de la première œuvre du peintre, se trouve le dernier ouvrage du forgeron; c'est un puits dont les ornements ont été, non pas travaillés à la lime, mais battus au marteau.

Comme on le pense bien, l'originalité de son mariage, sa première profession, et par-dessus tout son talent incontestable, acquirent à Metzys une grande réputation. Le public est toujours heureux, en achetant ou en admirant seulement les œuvres d'un homme, de trouver dans cet homme quelque événement original, quelque aventure extraordinaire qui le poétise encore. Les Anglais ont au plus haut point ce caractère particulier du public. Aussi Metzys était-il devenu comme un pèlerinage pour l'Angleterre, et sans cesse ses tableaux passaient aux mains des Anglais qui venaient prendre à Anvers leurs denrées artistiques; si bien que maintenant, à part deux ou trois œuvres, on ne peut guère dire ce que sont devenues les productions du forgeron peintre.

Cependant on retrouve encore de lui, outre le tableau devant lequel eut lieu son mariage, un portrait de sa femme, œuvre de reconnaissance et d'amour, et son portrait à lui, qui font tous deux partie de la galerie de Florence; puis deux époques de la vie du Christ, *la Vierge et l'Enfant Jésus* et *le Christ et sa Mère,* admirables tous deux de sainteté et de poésie.

Ses autres tableaux furent tellement dispersés, qu'il serait impossible de les nommer.

Voilà donc la vie du forgeron Metzys, telle que la résume ce vers latin écrit sur son tombeau :

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

Quintin Metzys est mort, en 1529, à Anvers, âgé de soixante-et-dix-neuf ans.

Il fut d'abord enterré dans l'église des Chartreux de Kie, puis ensuite transféré au pied de la tour de la cathédrale, où est maintenant son tombeau avec cette épitaphe :

QUINTINO METZIS
INCOMPARABILIS ARTIS PICTORIÆ ADMIRATRIX
GRATAQUE POSTERITAS,
ANNO, POST OBITUM SECULARE
CIↃ. IↃ. C. XXIX
POSUIT.

ANDRÉ DE MANTEGNA

L'école de Padoue, fondée par Giotto, avait encore gardé pure et intacte cette couleur chrétienne et divine que lui avait donnée son fondateur, lorsque Squarcione parut au XVe siècle et lui fit changer la route qu'elle avait suivie jusqu'alors.

La transition fut aussi rapide qu'inattendue, et à l'étude du goût chrétien succéda immédiatement l'enthousiasme du paganisme. Squarcione avait rapporté de ses voyage en Grèce une foule de statues et de bas-reliefs d'une forme si nouvelle, qu'on crut à une révélation. Le peintre voyageur étala ces merveilles de l'art païen, un monde de statues antiques, de héros, de dieux, de déesses, de quoi repeupler tout un Olympe à côté du nouveau ciel. On fut ébloui, et ses élèves se mirent à l'œuvre pour faire revivre cette peinture oubliée et presque perdue.

Parmi les plus grands admirateurs de cette école nouvelle se trouvait André de Mantegna, né à Padoue en 1430 et élève de Squarcione. Quand, à dix-sept ans, il fit son premier tableau, qu'il plaça dans l'église de Sainte-Sophie avec cette inscription : *Andreas Mantinea, Patavinus, annos* VII *et* X *natus, suâ manu pinxit*, 1448, le maître en fut tellement émerveillé, qu'il voua à son élève cette affection qui plus tard lui fit adopter André comme son fils. Le jeune homme continua donc à étudier l'antique, mais ne s'arrêta pas, comme les élèves médiocres et les enthousiastes superficiels, à la forme des modèles ; il en creusa la pensée intérieure et s'identifia tellement avec elle, qu'il se fit, pour ainsi dire, le contemporain de ceux qu'il copiait, tant la ressemblance était exacte, tant l'imitation était frappante.

Mais cette étude assidue et continuelle de l'antique l'amena tout naturellement à prendre les défauts de ceux qu'il étudiait, et ses figures, dessinées sur des statues et des reliefs, prirent un caractère roide et froid qu'excuse le marbre, mais que ne supporte pas la toile. Tout dans ses compositions était pur et régulier, depuis les lignes du visage jusqu'aux plis des draperies ; mais tout cela semblait ne cacher que des cadavres, et il n'y avait ni passions vivantes sous les figures, ni corps animés sous les tuniques.

Cependant il y avait à Venise un peintre, Jacopo Bel-

lini, qui se mit à critiquer les lignes froides et régulières de Squarcione et dont la conviction ébranla quelque peu l'enthousiasme d'André pour son maître. Ce qui acheva la conversion de l'élève, ce fut la fille de Bellini, à qui son père ne devait sans doute donner pour époux qu'un homme qui partageât ses principes et fût le soutien de son école. Or, il se trouva qu'André devint amoureux de la jeune fille, et, soit qu'en effet il trouvât l'art de Bellini plus vrai, soit que la cause du peintre vénitien fût mieux plaidée par la bouche de sa fiancée que l'étude de l'antique ne l'était par son premier maître, toujours est-il qu'André épousa la jeune fille et déserta, en l'épousant, l'atelier et les convictions de Squarcione.

Cette défection, qui a deux excuses après tout, une conviction et un amour, fit du jeune homme le beau-frère et le condisciple de Jean Bellin, qui agrandissait déjà la voie que lui avait tracée son père et qui la préparait pour Giorgione, Véronèse et Titien.

André changea donc sa manière, assouplit ses lignes, vivifia son expression, sans se défaire tout à fait cependant de ses premières habitudes et de son goût pour l'imitation de l'antique. Ce fut sous ces nouvelles impressions qu'il fit *le Martyre de saint Jacques*, si amèrement critiqué par Squarcione, qui blâmait justement dans ce tableau ce qu'il admirait tant autrefois chez

son élève, la froideur des visages et la roideur des lignes. Si partial que fût ce jugement, André en profita et se mit à dessiner d'après nature pour arriver à corriger tout à fait ce qui lui restait de son ancien maître, devenu le critique de sa propre école ; et il fit l'*Histoire de saint* où *Christophe*, le progrès est visible et réel. A ce tableau succéda celui de *l'Apôtre saint Marc écrivant l'Évangile*, qu'il fit pour l'église de Sainte-Justine, et où, cette fois, la tête de l'apôtre rayonnait du double caractère du philosophe et de l'inspiré. Du reste, ce que Squarcione avait fait par les critiques, les Bellini le complétaient par leurs conseils. André demeurait à Venise avec eux, et, dans quelques-uns de ses tableaux, les paysages, par leur coloris et leur composition, rappellent évidemment l'influence de l'école vénitienne.

En ce temps-là, Jean-François II, marquis de Gonzague, était seigneur de Milan. C'était un prince ami des lettres et des arts que Gonzague, ainsi que sa femme Isabelle d'Este, fille d'Hercule, duc de Ferrare, et sœur de Béatrix, qui épousa Louis Sforza, dit le More. En même temps qu'il se livrait à la carrière des armes et soutenait son petit royaume avec une armée qu'il conduisait à la solde de princes plus puissants et plus riches que lui, le marquis, prince par succession, poëte par passe-temps, faisait venir à sa cour tous les hommes

distingués du XVe siècle, et Isabelle élevait le plus beau cabinet de statues antiques et de médailles de toute l'Italie. Gonzague n'eut garde d'oublier André de Mantegna, qu'il fit venir et à qui il donna une maison dans la ville, une ferme près de Milan, et qu'il créa chevalier en échange des embellissements que le peintre avait faits à son palais de Saint-Sébastien et de la suite de tableaux qu'il lui laissait, représentant *le Triomphe de César*, que Vasari regarde comme le chef-d'œuvre d'André.

Ces tableaux ont été gravés par le peintre lui-même, avec quelques changements du reste, et gravés depuis encore sur cuivre, par Van Oudenaerd, d'après une gravure sur bois exécutée en manière de clair-obscur par André de Mantegna.

Cette faveur de Gonzague n'avait pas peu contribué à augmenter la réputation d'André de Mantegna en Italie, et le pape Innocent VIII le fit demander au marquis.

En effet, en 1484, était mort Sixte IV, le pape débauché, un an après Louis XI, le roi-bourreau, et, si la France gagna à la mort de son roi, Rome ne gagna guère à la mort de son pape. Innocent VIII arriva au trône pontifical escorté de ses bâtards, qu'il logeait dans le palais de Saint-Pierre; l'un épousa la fille de Laurent de Médicis, et les autres s'enrichirent avec les fonds des croisades turques. Le bruit courait qu'Innocent VIII

avait été marié, ce qui ne changeait en rien la position des enfants; car, s'ils étaient légitimes par le mariage, ils redevenaient bâtards par l'élection de leur père à la papauté.

Du reste, tout avare et tout débauché qu'il était, il se trouva effacé, pour ces deux vices et pour bien d'autres, par Paul II, qui le précède, et par Alexandre Borgia, qui va le suivre.

Cependant, s'il n'eut pas pour Dieu le respect du pape, il eut pour ses églises le goût de l'artiste; il en fit restaurer quelques-unes, et, comme nous l'avons dit, fit venir André de Mantegna à Rome pour lui confier les travaux du Belvédère.

Le peintre se mit à l'œuvre et peignit au Vatican une chapelle, en partie détruite aujourd'hui, dans laquelle domine encore l'imitation de l'antique, mais où l'on voit cependant les progrès qu'il dut aux chefs-d'œuvre qu'il étudia dans la ville sainte. A compter de ce moment, sa manière va s'améliorant toujours. Ses fresques sont faites avec le fini de la miniature, avec une grande science du dessin et surtout avec une finesse de pinceau incroyable.

Le pape, comme nous l'avons dit, péchait fort par l'avarice, et il eût été assez aise d'enrichir le Vatican d'une chapelle qui ne lui eût rien coûté et dont Dieu seul, au jour des récompenses éternelles, eût tenu

compte au peintre. Malheureusement, en attendant cette seconde vie que lui promettait le descendant de saint Pierre, André de Mantegna n'était pas fâché de rendre celle dont il jouissait le plus longue et le plus agréable possible. Il travaillait donc toujours, semant les plafonds et les murailles de miniatures à faire envie à une fée, espérant qu'il viendrait un jour où Sa Sainteté Innocent VIII penserait que l'artiste, pour continuer de pareils travaux, devait avoir besoin d'argent, et se souviendrait qu'elle ne lui en avait pas encore donné. Aussi, chaque fois qu'il voyait entrer le visiteur pontifical, l'espérance lui revenait au cœur; mais le saint-père quittait la chapelle sans laisser autre chose que des éloges qui, comme vanité, devaient satisfaire André, mais qui, quoiqu'ils vinssent du représentant de Dieu, ne pouvaient, dans aucune circonstance, remplacer la monnaie frappée à l'effigie d'un roi temporel.

André était discret et ne savait quel moyen imaginer pour demander au pape l'argent dont il avait besoin, lorsqu'un jour qu'il peignait des figures représentant les Vertus, il lui vint à l'idée de mettre, parmi les plus éminentes, la Discrétion, persuadé qu'Innocent VIII, avec sa double vue d'apôtre, devinerait le sens de cette allégorie pécuniaire.

En effet, quand Sa Sainteté entra pour voir si le

peintre avançait, cette nouvelle figure fut la première qui le frappa.

— Quelle est cette nouvelle Vertu ? dit-il à André.

— La Discrétion, reprit l'artiste avec un son de voix qui semblait exclure toute intention.

— Eh bien, remarqua Innocent VIII, il faut la mettre à côté de la Prudence.

Et il continua d'admirer les nouvelles productions d'André, qui ne put rien ajouter, et se remit à attendre que la main du pape s'étendît vers lui pour autre chose que des bénédictions.

Il faut avouer, à la louange du successeur de Sixte IV, que ce moment ne se fit plus trop attendre, et que, lorsque le peintre revint à la cour de Gonzague, il rapportait de la générosité d'Innocent VIII assez de présents et d'honneurs pour oublier qu'il les avait attendus un peu longtemps.

Parmi les plus belles choses qu'il laissa, on peut encore citer, outre *le Triomphe de César*, dont nous avons déjà parlé, et qu'il fit pour le marquis de Mantoue, *l'Enfant Jésus dormant sur le sein de sa mère*, qu'il exécuta à Rome. Le fond du tableau est occupé par une montagne percée de grottes où l'on aperçoit des ouvriers qui extraient des pierres. Les moindres parties de ce précieux morceau, dit Vasari, sont exécutées avec une telle finesse, que l'on a peine à croire que ce ré-

sultat ait été obtenu avec un pinceau. Puis deux allégories : l'une représente *les Neuf Muses* dansant au son de la lyre d'Apollon, ayant d'un côté Vulcain dans sa forge, de l'autre Mercure au Pégase, et au-dessus Mars et Vénus. Ces figures, malgré leur nudité, sont simples et chastes comme des divinités chrétiennes. C'est que le peintre comprenait le beau autrement que dans la forme, et qu'il voulait qu'en dessus de l'enveloppe du corps, même dans les sujets antiques et païens, on devinât quelque chose de cette âme qu'entrevoyaient les philosophes comme Socrate et que, plus tard, dévoila le Christ.

La seconde allégorie n'a plus rien de l'Olympe de Jupiter et rayonne au contraire du ciel de Dieu. Elle représente une *Lutte entre le bon et le mauvais principe.* Tout ce qu'on peut prêter d'horreur aux vices, le peintre l'a figuré sur les génies infernaux ; tout ce qu'on peut donner de calme, de résignation et d'amour céleste aux vertus, il l'a reproduit par la Foi, l'Espérance et la Charité.

Ainsi, avec cette assidue sévérité de lignes, avec cette éternelle chasteté de conception, avec cette simple régularité de pinceau, André de Mantegna, même en traitant des sujets profanes, revient sans cesse à l'art chrétien, si grand chez Giotto, le fondateur si méprisé par Squarcione son maître.

Pendant ce temps-là, Charles VIII était entré en Italie, et les princes italiens, frappés de la rapide conquête du royaume de Naples, s'étaient ligués contre le roi de France. Ce fut le marquis de Mantoue, Jean-François II de Gonzague, qu'ils choisirent pour chef de leur armée; et le 6 juillet 1495 eut lieu la bataille de Val-di-Taro, dans laquelle les soldats de Gonzague repoussèrent ceux de Charles VIII et eussent gardé la victoire de leur côté s'ils ne s'étaient dispersés pour piller, et n'avaient ainsi laissé le temps aux Français de continuer leur marche.

Ce fut cette prétendue victoire du marquis qu'André de Mantegna fut chargé de reproduire, et c'est alors qu'il fit *la Madone de la Victoire*, tableau qui représente la Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus debout, sur ses genoux, accompagnée de sainte Élisabeth, du petit saint Jean, des quatre patrons de Mantoue, et de Gonzague, qui rend grâce du succès qu'il croit avoir remporté à la bataille de Fornoue. C'est dans ce tableau surtout qu'on remarque le changement de manière du peintre. Les chairs y sont délicates, les armures brillantes, les costumes variés et charmants; enfin cette composition, pleine de grâce, de coloris et de finesse, est le point de halte d'où, quelque temps après, partit Léonard de Vinci, qui devait continuer et agrandir l'art.

L'impulsion donnée à son école par André de Mantegna est énorme : c'est à lui qu'on doit les premières

notions du raccourci, dont on ne se doutait pas, et une étude sévère de la gravure, dont on ne se doutait guère ; car, lorsqu'il mourut, c'est à peine si les premières gravures d'Albert Durer étaient arrivées en Italie.

Ce fut à Pollajuolo, son contemporain et son maître, disent quelques historiens, qu'il dut sa science de graveur ; la plupart des planches qu'il grava sont de son invention ou reproduisent quelque tableau de lui, comme la collection du *Triomphe de César*.

Enfin, en 1505 suivant les uns, en 1517 suivant les autres, mourut à Mantoue, dans une maison qu'il s'était bâtie et avait occupée toute sa vie, André de Mantegna, qui, comme Giotto, avait été berger, et qui laissa deux fils ses élèves, dont un, François, fut le premier maître du Corrége.

Les deux frères peignirent les tableaux latéraux de la chapelle de Saint-André, y élevèrent un mausolée à leur père, et, sur sa tombe, ornée de son portrait en bronze, on grava ces deux vers :

> Esse parem hunc nôris, si non præponis, Apelli,
> Ænea Mantineæ qui simulacra vides.

BALDASSARE PERUZZI

« Il faut parler à ceste heure, dit Brantôme, un peu et beaucoup de M. de Bourbon, lequel je mets parmy les grands capitaines impériaux, encor qu'il fust de noble sang de France et le premier prince; mais les Espaignols se vantent d'avoir faict de belles guerres soubs luy. De sorte qu'eux-mêmes lui bastirent ainsy sa sépulture : *La Francia me diò la leche, la Espana la gloria y la aventura, la Italia la sepultura;* c'est-à-dire : « La France me donna le laict et la première nour- » riture; l'Espaigne la gloire et l'adventure, et l'Italie » la sépulture. » Si a il pourtant acquis de grande gloire avant de sortir de France; car, ayant esté faict connestable par le feu roy François à son advènement à la couronne, il mena l'advant-garde (comme à luy appartenoit de raison), à la bataille des Suysses, où il fit divinement bien et y perdit François monsieur son

frère, près de luy; et, après touste la conqueste de l'Estat de Milan, le roy, s'en retournant en France, l'y laissa son lieutenant général qu'il gouverna fort sagement et sans perte. Puis, estant tourné quelque temps après en France, le roy eut quelque mescontentement de luy, par la persuasion de madame la régente, qui lui demandoit son douaire sur la maison, voire, et qui plus est, désiroit fort de l'espouser; mais luy la desdaignant et en parlant très-mal, l'anima contre luy, tellement qu'elle luy rendit bien; que c'est que de l'amour et d'un desdain! car la bonne dame n'estoit si vieille ni cassée, qu'elle n'en voulust taster en bon mariage. Le voyage de Valenciennes se présenta, où M. de Bourbon cuidoit mener l'advant-garde, qui lui fust ostée et donnée à M. d'Alençon; dont accroissant despit sur despit, partit de la France. Aucuns disoient qu'il eust tort pour ce subject, car il devoit au beau-frère de son roy, bien qu'il fust connestable, un peu céder.

» Il s'en alla au service de l'empereur, non sans grande peine et hazard de sa vie par les chemins, car il estoit guetté de toutes parts et les passages tous gardés; mais la fortune luy fut si bonne, qu'il se sauva tout seul avec M. de Pomperant; ce que c'est que d'avoir un bon second pour compaignon! Et voylà pourquoy les poëtes de jadys nous ont figuré ces braves héros ayant toujours avecques eux en leurs braves en-

treprises un bon, fidel et vaillant compaignon et confidant. Les exemples en sont communs : comme bien en prit à M. de Bourbon d'avoir avec lui cet assuré et sage second, lequel, ayant tué, en homme de bien à Amboise, le seigneur de Chissay, qui estoit fort aymé du roy, et estoit des gallants de la cour, ce fut luy que M. de Lautrec envoya au pape Léon avec quelques gens pour conquérir le duché d'Urbin. (Marot en a faict une complainte en ses œuvres.) Fallut qu'il s'enfuist par l'excorte et adresse que luy donna M. de Bourbon, non sans un mescontentement du roy, et par ainsi sauva sa vie, qu'il employa despuis au service de son bienfaicteur.

» Enfin, voylà M. de Bourbon sauvé et veu par l'empereur de fort bon œil, qui le récompensa et repeut de belles parolles. Cependant le sert bien et fidellement, par son moyen ayant emmené à propos le secours d'Allemaigne et de M. le marquis de Pescayre, qui furent cause tous deux que la bataille de Pavye fut gaignée. Il fust après lieutenant général de l'empereur ; là, où il acquist telle gloire honneur et renom, que les soldats firent de luy une chanson qui l'exaltoit grandement par-dessus César, Annibal et Scipion, et commençoit ainsi :

Calla, calla, Julio Cesar, Annibal y Scipion ;
Viva la fama de Bourbon !

c'est-à-dire :

Que maintenant se taisent César, Annibal et Scipion ;
Vive la renommée de Bourbon !

» Voylà les gentils mots que ces braves soldats donnoient à leur général, bien différents à ceux que les soldats de César luy donnoient à son retour des Gaules en triomphant à Rome : *Gallias subegit Cæsar, Nicomedes Cæsarem ; ecce Cæsar triumphat qui subegit Gallias, ecce triumphat Nicomedes qui subegit Cæsarem.* (César a subjugué les Gaules et Nicomède a subjugué César ; voylà César qui triomphe qui a subjugué les Gaules, et voylà Nicomède qui triomphe qui a subjugué César). Ce brocard est vilain : et voylà les sobriquets que les soldats romains donnoient à leur empereur, qui ne s'en soucioit point ; encore en rioit-il, car tout estoit de guerre et tout bon à dire ce jour-là.

» Les braves soldats espaignols honoroient bien autrement leur général ; car, à ce que j'ay ouy dire à aucuns de ce tems-là, par tout leur camp il ne chantoient autres chansons, et mesmes en cheminant pour se désennuyer, et surtout quand ils le voyoient passer : auxquels il applaudissoit et les saluoit fort courtoisement, leur disant à tous les coups (ainsy qu'il tiroit à Rome) : « Laissez faire, compaignons, patientez un peu ; je » vous mène en un lieu que vous ne sçavez pas, où je

» vous feray tous riches ; » ne leur nommant pourtant ce lieu, qui estait Rome ; ce qu'il fit. Mais, en la prenant et montant le premier sur la muraille, il y mourust avec un tel regret de ses gens, que de rage, pour venger sa mort, ils ne laissèrent jamais de crier : *Carne! carne! Sangre! sangre!* (Bourbon ! Bourbon ! au carnage ! au sang ! Bourbon !) et de tuer jusqu'à ce qu'ils en furent las et non pas saouls (dit le mot espaignol).

» J'ai ouy dire à Rome qu'on tenoit que celui qui tira cette malheureuse arquebusade estoit prestre tout aussi que celui qui, dans Sainct-Dizier, tua ce brave prince d'Orange. La vieille chanson de ces adventuriers, d'alors disoit pourtant ainsy :

Quand le bon prince d'Orange
Vit Bourbon qui estoit mort,
Criant : « Sainct Nicolas !
Il est mort, saincte Barbe !
Jamais plus ne dict mot,
A Dieu rendit son âme.

» Sonnez, sonnez, trompettes,
Sonnez tous à l'assault ;
Approchez vos engins,
Abattez ces murailles ;
Tous les biens des Romains
Je vous donne au pillage. »

» Voylà ce qu'on chantoit alors, car ces bons adven-

turiers ne visoient en ce tems-là tant à la rythme comme au sens.

» Or, tout ainsy que M. de Bourbon avoit recommandé de descouvrir et cacher son corps, ses gens le firent ; si bien que l'escallade et l'assaut se poursuivit si furieusement, que la ville, après avoir un peu résisté, fut emportée ; et les soldats, ayant desjà ouy le vent de sa mort, en combattirent plus endiablement pour venger sa mort, laquelle, certes, le fut très-bien, car on se mit à crier : *Carne! carne! Sangre! sangre! Cierra! Bourbon! Bourbon!*

» La muraille et les remparts gaignés, les Romains commencèrent à fuyr et sauve qui peut. Les impériaux poursuivent leur victoire de telle furie, qu'on disoit que tous les diables estoient là tous ensemble, comme disent les Espaignols en leur langue. Car les arquebusades, les crys des combattants, les plaintes des blessés et mourants, le battement des armes, le son des trompettes, la rumeur des tambours, qui animoient d'autant plus les soldats au combat, et les coups de pique faisoient un tel bruit, qu'on n'eust ouy tonner le ciel quand il eust tonné. Et poursuivirent si prestement les vainqueurs leur victoire, qu'à grand'peine ceux de dedans eurent loisir d'abattre les chaisnes du chasteau : si bien que le cardinal Armelin y cuyda laisser le chappeau, sans un de ses amys qui le haussa avec

une corde de bas en haut. Le cardinal Santi-Quatro en se sauvant dans le chasteau à course de cheval, son cheval vint à tomber ou bien lui qui ne se tenoit pas bien possible, fust traisné, un pied dans l'estrier jusques à la porte du chasteau par son cheval, qui le traisna et mena jusques-là à la bonne et mal'heure. Ce cheval fut encore bon et sage d'avoir sauvé son maistre si disgracieusement.

» Les lansquenets, voyant qu'on ne parloit plus de revenir au combat, se mirent à desrober, tuer et violer femmes, sans tenir aucun respect ny à l'aage, ny à la dignité, ny à hommes, ny à femmes, ny sans espargner les sainctes reliques des temples, ny les vierges, ny les moinales, jusques-là que leur cruauté ne s'estendit pas seulement sur les personnes, mais sur les marbres et antiques statues. Les lansquenets, qui nouvellement estoient imbus de la nouvelle religion, et les Espaignols encore aussi bien que les autres, s'habilloient en cardinaux et évesques en leurs habits pontificaux et se pourmenoient ainsy parmy la ville. Au lieu d'estaffiers faisoient marcher ainsy ces pauvres ecclésiastiques à costé ou au-devant en habits de lacquais. Les uns les assommoient de coups, les autres se contentoient de leur donner *Oro vos;* les autres se mocquoient d'eux et en tiroient des risées en les habillant en bouffons et mattassins; les uns leur levoient les

queues de leur chappe, en faisant leurs processions par la ville et disant les Litanies. Bref, ce fut un vilain scandale. »

Nous nous sommes contenté de transcrire mot à mot Brantôme, sûr qu'avec son style naïf et charmant, il ferait mieux que nous n'aurions pu faire; mais, ici, nous sommes forcé de l'abandonner; car il ne peut rien nous dire de celui dont nous écrivons l'histoire.

Au milieu de ce pillage auquel ils se livraient, les soldats espagnols trouvèrent, dans une maison de simple apparence, un homme de trente-cinq à quarante ans, à la figure si noble, aux apparences si modestes, qu'ils le prirent pour un évêque, ou tout au moins pour un homme bon à mettre à contribution. Ils s'en emparèrent donc, et la victime, passant des mains des lansquenets dans celles des Espagnols et des Français, allait, comme les autres prélats, subir, outre une rançon énorme, un martyre affreux, quand heureusement on reconnut qu'au lieu d'être un prêtre, c'était un peintre et qu'il se nommait Baldassare Peruzzi. Alors ils lui firent prendre ses pinceaux, sa palette, ses couleurs, et l'emmenèrent là où se trouvait le cadavre du connétable, que, tout vêtu de son armure, ils tinrent debout, et dont ils contraignirent Peruzzi à faire le portrait; puis ils le renvoyèrent sans lui donner autre chose que la vie; ce qui était, après tout, le plus beau cadeau qu'ils

pussent lui faire, et, après avoir été préalablement dépouillé de tout ce qu'il possédait, depuis son argent jusqu'à ses habits, il parvint à se sauver et arriva à Sienne en chemise. Quant au connétable, il fut enterré après qu'on lui eut, comme à un dieu, immolé des hécatombes d'hommes, et « luy firent, dit Brantôme, ceux d'alors, ce petit épitaphe qui commence :

D'assai, assai,

et qui fut traduit en françois ainsy :

D'assez assez a fait Charlemaigne le Preux,
Alexandre le Grand de peu fit plus grand'chose ;
Mais de néant à faict plus que n'ont faict les deux
Charles duc de Bourbon, qui cy dessoubs repose. »

Il n'avait pas de bonheur, ce pauvre Peruzzi ! qu'il travaillât pour des grands seigneurs italiens ou pour les soldats espagnols, il n'y gagnait pas grand'chose ; les uns ne le payaient pas ou peu et les autres le volaient, et cependant c'était un homme d'étude et de persévérance, qui avait assez de génie pour le changer contre une mine d'or. Mais, comme il avait le malheur d'être discret et que les grands seigneurs avaient le bonheur d'être avares, il se trouva presque toujours que ce vice des riches spécula sur cette vertu du peintre, et que, si ses chefs-d'œuvre entraient dans leurs palais, leur argent n'entrait guère dans son atelier.

Du reste, cette pauvreté de toute sa vie semblait réaliser le pressentiment de sa naissance. Son père, Jean-Sylvestre Peruzzi, noble citoyen de Florence, avait été forcé de quitter cette ville au milieu de ses troubles, et, en 1480, Baldassare était venu au monde avec cette double malédiction de l'exil et de la pauvreté. L'enfant avait grandi et s'était fait homme, au sein d'une société d'artistes où il avait pris le goût et les principes du dessin, si bien qu'à la mort de son père, voyant qu'il allait avoir une nouvelle lutte à soutenir, il travailla avec une telle ardeur, qu'il fit des progrès rapides et merveilleux, et qu'au bout de quelque temps il subvenait aux besoins de sa mère et de sa sœur, qui ne s'apercevaient de l'absence, l'une de son époux, l'autre de son père, que par le regret que toute tombe fermée laisse au cœur.

C'était donc déjà un homme de goût et de talent, lorsqu'il peignait, à Volterra, la petite chapelle près de la porte Fiorentina, et qu'il la dotait de figures d'une grâce inouïe. Il se lia là d'amitié avec un peintre de cette ville nommé Piero, que le pape Alexandre employait à peindre dans le Vatican. Piero conseilla à Baldassare de venir à Rome, et tous deux partirent pour la ville sainte, où ils prirent chacun leur travail, jusqu'à ce que vînt le 2 août 1503.

Or, ce jour-là, voici ce qui s'était passé à Rome :

Il devait y avoir souper le soir au Vatican, et les convives invités étaient les derniers cardinaux élus : Giovanni Castellar Valentino, archevêque de Trani ; Francesco Semolino, ambassadeur du roi d'Aragon ; Francesco Soderini, évêque de Volterra ; Melchior Capis, évêque de Brissina ; Nicolas Fiesque, évêque de Fréjus ; Francesco de Sprate, évêque de Leone ; Adriano Castellense, clerc de la chambre, trésorier général et secrétaire des brefs ; Francesco Loris, évêque d'Elva, patriarche de Constantinople et secrétaire du pape, et Giacomo Casanova, protonotaire et camérier secret de Sa Sainteté.

Le cardinalat, quand on veut le faire servir au bien de l'Église et au salut des fidèles, est une si belle chose, qu'on ne saurait l'acheter trop cher, si bien que chacune de ces élections avait été payée par l'élu suivant sa fortune, de dix à quarante mille ducats.

Si, par un hasard étrange, il arrivait que quelques-uns de ces cardinaux mourussent subitement, comme Casanova, Melchior Capis et Adriano Castellense, l'immense fortune qu'ils avaient amassée reviendrait au pape.

Alexandre VI leur donnait donc à souper dans une vigne située près du Vatican, et qui appartenait au cardinal de Corneto. Dès le matin de ce jour, Alexandre et César Borgia avaient envoyé leurs serviteurs et leurs

maîtres d'hôtel faire tous les préparatifs; et César avait remis lui-même au sommelier de Sa Sainteté deux bouteilles d'un vin si précieux, à ce qu'il paraît, qu'il recommanda qu'on n'en servît que lorsqu'il le dirait et qu'aux personnes qu'il indiquerait. Du nombre de ces personnes se trouveraient sans doute les trois cardinaux que nous venons de nommer; car, comme nous l'avons dit, ils étaient fort riches et avaient dû, grâce à cette fortune, rendre quelques services au pape et à la chrétienté; c'était donc bien le moins que cette faveur fût pour eux.

Le sommelier avait mis le vin sur un buffet à part, recommandant sur toute chose aux valets de ne pas y toucher, ce vin étant réservé pour le pape.

Vers le soir, Alexandre VI sortit à pied du Vatican, appuyé sur César et accompagné du cardinal Caraffa. La chaleur était grande, la montée était rude, si bien qu'en arrivant sur la plate-forme, Sa Sainteté s'arrêta pour reprendre haleine, et s'aperçut, en portant sa main à sa poitrine, qu'elle avait oublié, dans sa chambre à coucher, une chaîne qu'elle portait habituellement au cou et à laquelle était attaché un petit médaillon renfermant une hostie consacrée. Un astrologue avait prédit au saint-père que, tant qu'il porterait cette hostie, il ne pourrait mourir ni par le fer ni par le poison. Se voyant donc séparé de son talisman, Alexan-

dre VI ordonna au cardinal de courir au Vatican, et de lui rapporter ce médaillon, lui indiquant l'endroit où il l'avait laissé.

Puis, le pape ayant grand soif, il demanda à boire ; et, comme il n'y avait là que le sous-sommelier, à qui l'on avait dit que les deux bouteilles de vin étaient réservées pour le pape, ce fut de ce vin qu'il versa à Alexandre et à César.

Pendant ce temps, le cardinal arrivait au Vatican, et, comme le palais lui était familier, montait à la chambre du pape, une lumière à la main et sans être accompagné d'aucun domestique. Au tournant d'un corridor, le vent souffla la lumière. Néanmoins, renseigné comme il l'était, il continua sa route, pensant qu'il n'avait pas besoin de voir pour trouver l'objet qu'il venait chercher. Mais, en ouvrant la porte de la chambre, le messager recula d'un pas et jeta un cri de terreur. Une vision terrible venait de lui apparaître : il lui semblait avoir devant les yeux, au milieu de la chambre, entre la porte et le meuble où était le médaillon d'or, Alexandre VI immobile et livide, couché dans une bière aux quatre coins de laquelle brûlaient quatre flambeaux. Le cardinal resta un instant les yeux fixes et les cheveux hérissés, n'ayant pas la force d'aller ni en avant ni en arrière ; mais enfin, pensant que tout cela était un prestige de ses sens ou une appari-

tion infernale, il fit le signe de la croix en invoquant le saint nom de Dieu. Tout s'évanouit aussitôt, flambeaux, bière, cadavre, et la chambre mortuaire resta dans l'obscurité.

Alors le cardinal Caraffa, qui a raconté lui-même cet étrange événement et qui fut depuis le pape Paul IV, entra résolùment dans la chambre, quoiqu'une sueur glacée lui coulât sur le front ; il alla droit au meuble, et, dans le tiroir indiqué, ayant trouvé la chaîne d'or et le médaillon, il les prit et sortit précipitamment pour les aller reporter au pape. Il trouva le souper servi, les convives arrivés, et Sa Sainteté prête à se mettre à table. Mais la réalité semblait continuer la vision; car Alexandre VI était pâle comme un cadavre, et, d plus loin qu'il aperçut le cardinal, fit un pas vers lui; mais ce fut tout ce qu'il put faire, car, au moment où étendait le bras pour saisir le talisman, il tomba à renverse en jetant un cri qui fut aussitôt suivi de violentes convulsions ; quelques instants après, et comm il s'avançait pour lui porter secours, César fut saisi d même mal.

Huit jours après, le pape était mort. Quant à Cés soit qu'il eût moins bu de ce fatal breuvage, soit qu fût d'une constitution plus forte, il n'en mourut pas.

Ainsi se trouva réalisée la prédiction de l'astrologue.

La mort du pape mit fin aux travaux de Piero ; alors Baldassare entra dans l'atelier du père de Maturino, peintre médiocre, dit Vasari, quoiqu'il fût chargé de nombreuses commandes.

Quand Baldassare arriva pour la première fois dans l'atelier du peintre, celui-ci, pour voir ce que le nouveau-venu savait faire, mit devant lui une toile blanche, t, sans lui donner de carton ni de dessins :

— Faites une madone, lui dit-il.

Perruzzi prit du charbon, et, avec un grand aplomb t une grande justesse de lignes, il esquissa la figure; e soir, les contours étaient parfaitement arrêtés, le orps était fait ; mais ce n'était encore qu'un dessin de eintre. Huit jours après, l'âme était descendue dans ce orps, et c'était une œuvre de poëte. L'admiration fut énérale dans l'atelier, depuis les élèves jusqu'au maîre, et la réputation du nouveau venu se fit vite. Alors n lui confia des travaux à Ostia, où il exécuta en clairbscur, dans le donjon du château, différents sujets ont une bataille dans le style antique : c'est un escaadron donnant l'assaut à une forteresse; les soldats, ouverts de leurs boucliers, appuient contre les muailles leurs échelles, que les assiégés s'efforcent de renerser. Armures et instruments de guerre, tout est fièlement imité de l'antique ; ces peintures sont regarées comme les meilleures qu'il ait faites. Il est vrai,

ajoute Vasari, que César de Milan l'aida dans cette entreprise.

C'était un beau moment pour les arts. Voilà qu'à Alexandre VI avait succédé Pie III, qui, après un règne de vingt-sept jours, était mort empoisonné, comme son prédécesseur, et qu'à Pie III succédait Jules II.

Or, le pape Jules II, tout en jetant les clefs de saint-Pierre pour prendre l'épée de saint Paul, appelle à lui tout ce qui peut faire son règne vaste et grand, et se met à écrire sa propre histoire dans des livres de pierre et de marbre. Alors il fait venir des peintres pour enrichir le Vatican; mais heureusement que parmi ces peintres se trouve Peruzzi, qui fait renvoyer ses compagnons pour faire venir Raphaël, que le pape a oublié, et, pour dédommager saint Pierre de l'espèce de préférence qu'il semble avoir pour saint Paul, Jules II lui fait élever une basilique qui émerveille ceux de son temps, et qui étonne ceux d'après.

Peruzzi vint donc à Rome apporter son tribut de génie à l'œuvre universelle, et, grâce à Agostino Ghigi, se mit à étudier l'architecture, où il fit, selon son habitude, de rapides progrès. Il s'appliqua aussi à la perspective, et Vasari dit qu'il obtint dans cette partie de l'art une telle perfection, qu'on fut longtemps sans pouvoir l'égaler. Il fit, dans une galerie et une volière que Jules II faisait construire dans le palais pontifical, plu-

sieurs compositions en clair-obscur, entre autres les douze mois de l'année avec des sujets appropriés à chacun des mois. Il décora ensuite, avec d'autres artistes, plusieurs salles dans le palais San-Giorgio, pour le cardinal Raffaello Riario, évêque d'Ostia, et peignit, sur la façade de la maison de messer Ulysse de Fano, plusieurs épisodes de la vie d'Ulysse. La renommée du peintre allait toujours augmentant. Il y avait, à cette époque, un tel besoin d'art, que ce besoin s'étendait jusqu'aux banquiers, et qu'Agostino Ghigi rêva un jour un palais à faire envie à une fée ou à un cardinal, et, pour que la réalisation fut complète, ce fut Peruzzi et Raphaël qu'il chargea de l'exécution.

Les deux peintres se mirent donc à l'œuvre, et, disons-le, Baldassare, quoiqu'il ne fût pas l'élève du divin Sanzio, comme quelques-uns l'ont dit, avait une telle admiration pour lui, qu'en bâtissant la Farnésine, il l'avait disposée de façon à faire toujours briller le talent du maître, et qu'en travaillant à côté de lui, il tâcha toujours de prendre sa manière. Ce n'est pas du plagiat, c'est de la dévotion, et l'on comprend que le peintre, en admirateur passionné, ait subi l'influence de cet homme merveilleux, et n'ait pas voulu même essayer d'une originalité quelconque à côté de cette beauté éternelle et inaltérable.

Peruzzi avait embelli l'extérieur d'ornements à *ter-*

rata, ce qui était une composition de terre argileuse, de poussière de charbon et de travertin ou pierre calcaire. On traçait le dessin en creux sur l'enduit, et l'on remplissait les lignes ainsi tracées de blanc ou de noir selon qu'on voulait avoir un effet de lumière ou d'ombre. C'était une manière à la fois prompte et économique d'imiter les bas-reliefs.

A l'intérieur, la salle était décorée de colonnes en perspective, ce qui l'augmentait beaucoup et lui donnait l'apparence d'un immense portique; puis, du côté du jardin, il y avait une galerie où Baldassare avait fait une *Méduse changeant les hommes en pierre*, et un *Persée coupant la tête de Méduse*. Les ornements en relief étaient d'une si parfaite exécution, que, lorsque, plus tard, Titien vint visiter ce palais, pèlerinage qu'il devait aux tableaux de Raphaël, il prit pour de la pierre ce qui n'était que de la peinture.

Peruzzi décora encore en clair-obscur la façade d'une maison appartenant à un gentilhomme de la maison du pape. A la Pace, dans la chapelle de messer Ferrando Ponzetti, il peignit à fresque plusieurs sujets tirés de l'Ancien Testament, et quelques figures de grande dimension. Mais un miracle de perspective, c'est la Vierge montant les degrés du temple au milieu d'une foule de personnages, parmi lesquels un gentilhomme. descendu de son cheval, fait l'aumône à un pauvre.

Peruzzi a entouré cette composition d'ornements imitant le stuc avec une perfection inouïe.

Pendant ce temps, de grandes choses se passaient dans le monde. Jules II était mort, et Laurent de Médicis, exilé sous son pontificat, le remplaçait sur le trône, et prenait le nom de Léon X, malgré la concurrence de Maximilien, qu'on laissa en Allemagne écouter Luther; François Ier succédait à Louis XII en France, et Charles-Quint à Philippe le Beau en Espagne.

Julien II, parent du nouveau pape, avait épousé la tante de François Ier, Philiberte de Savoie, afin de conserver l'alliance de la France et de l'Italie. Lui et Laurent étaient les chefs de la république florentine; mais ils ne faisaient que prêter leurs noms à Léon X, qui était le véritable maître.

Des fêtes magnifiques furent données à Julien II dans le Campidoglio, et six artistes furent chargés de faire chacun un tableau : ce fut celui de Baldassare qui fut jugé le meilleur de tous. Il représentait *Julia Tarpéia trahissant les Romains*. Ce fut encore pour ces fêtes que le peintre exécuta une décoration qui n'avait jamais eu sa pareille, et qui était d'une vérité de mouvement, de couleur et de perspective inconnue jusqu'alors.

Léon X, qui, entre les missions à remplir que lui

léguait son prédécesseur, avait reçu celle de terminer la construction de l'église Saint-Pierre, donna d'immenses travaux à Peruzzi. En effet, le successeur de Jules II était effrayé de la grandeur des masses et de la faiblesse des points d'appui; et ce fut encore Baldassare qui, joignant, comme on le sait, le génie de l'architecte au génie du peintre, donna de nouveaux plans à l'aide desquels on répara dans plusieurs parties les erreurs de Bramante.

Depuis les fêtes du Campidoglio jusqu'aux plans de Saint-Pierre, il avait exécuté encore bien des choses. Après avoir fait, pour le palais de Francesco de Norcia, sur la place Farnèse, une porte admirable d'ordre dorique, et, pour Francesco Buzio, sur la même place, une façade avec les portraits de tous les cardinaux vivants; après avoir fait, pour Léon X, ses armes soutenues par trois petits enfants qu'on eût dits vivants; pour le frate del Piombo, un *Saint Bernard ;* pour la confrérie de Sainte-Catherine de Sienne, une bière à porter les morts; après avoir enfin donné à Sienne le dessin de l'orgue del Carmine, il était allé à Bologne, la ville antérieure aux Romains.

Il y était resté le temps de faire le dessin de deux façades, l'une dans le goût moderne, l'autre dans le style gothique, pour les marguilliers de San-Pibionio; de dessiner en clair-obscur une *Adoration des mages*

pour le comte Gio Battista Bentivogli, et il était revenu, comme nous l'avons dit, à Rome, laissant Girolamo Trevigi peindre le dessin qu'il avait donné au comte.

Enfin *la Calandra*, la première comédie écrite en prose, du cardinal Bibbiena, avait été représentée devant le pape, et Peruzzi avait encore été chargé des décorations ; ce dont il s'était acquitté avec un si merveilleux talent, que ses deux compositions sont restées les modèles du genre. Il faut dire qu'il y apporta un soin étonnant, et que, pour arriver à l'effet qu'il voulait produire, il avait disposé lui-même jusqu'à l'éclairage des châssis.

Puis Léon X était mort de joie en apprenant la défaite des Français, et avait laissé la tiare à Adrien VI, le précepteur de Charles-Quint, et le pape pacifique, qu'on empoisonna bientôt, le trouvant trop vertueux. Clément VII, le bâtard de Julien de Médicis, lui avait succédé. Peruzzi avait été chargé de tout ce qui concernait l'appareil du couronnement, avait terminé à Saint-Pierre la façade de la grande chapelle commencée par Bramante ; et enfin était venue l'année 1527, époque où le connétable de Bourbon avait assiégé Rome, et où nous avons placé le commencement de cette biographie.

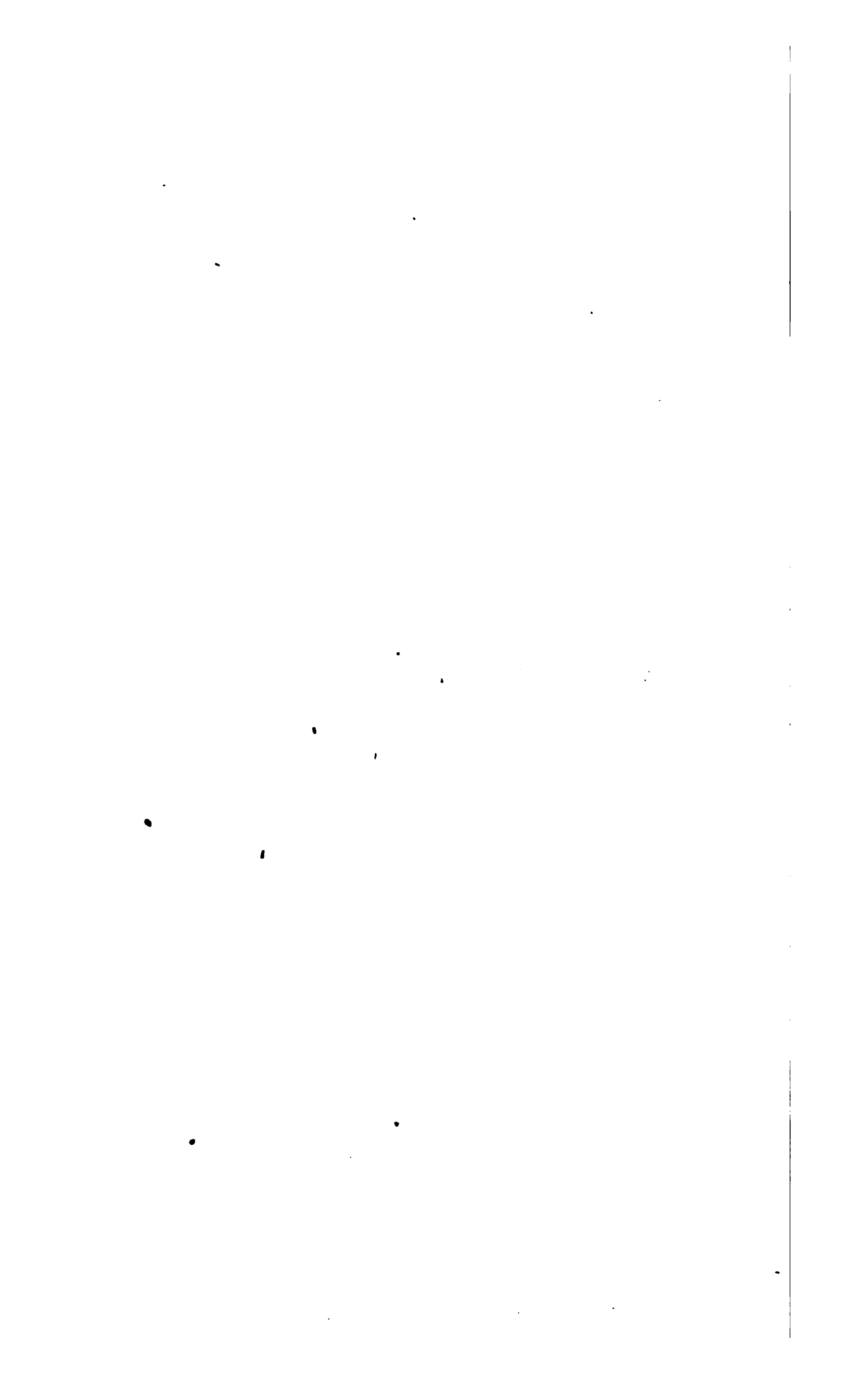
Le pape, retenu au château Saint-Ange pendant le

siége, avait corrompu ses gardes et s'était évadé. Comme si ce n'était pas assez du fléau de la guerre, Dieu envoyait la peste à Rome ; Venise, l'alliée de l'empire, mettait tout à feu et à sang ; Florence, à la nouvelle de la reclusion du pape, avait chassé les Médicis et brisé leurs statues, si bien qu'une fois libre, Clément VII, redevenu l'ami de Charles-Quint, après avoir été son prisonnier, n'avait rien eu de plus pressé que de mettre le siége devant Florence, et avait envoyé Baldassare à Baccio Valori pour qu'il l'employât comme ingénieur aux travaux de ce siége ; mais Peruzzi avait refusé, non parce qu'il était Florentin, comme le dit Vasari, mais parce que Sienne, sa patrie était gibeline. Clément VII avait gardé un vif ressentiment de ce refus ; mais enfin, après onze mois de tranchée, Florence avait été prise, érigée en duché, redonnée à un Médicis ; la paix s'était faite au dehors comme au dedans, et, grâce aux cardinaux Salviati, Trivulzi et Cesarino, Peruzzi avait pu revenir à Rome, où il avait vu sacrer, en 1534, un dernier pontife, Paul III, reflet d'Alexandre Borgia, et était mort lui-même en 1536, empoisonné comme un pape, par un misérable qui lui enviait sa place d'architecte de Saint-Pierre, c'est-à-dire deux cent cinquante écus par an, sa ortune ; car, comme nous l'avons dit, malgré ses immenses travaux de toute sorte, c'était lui qui enrichissait les riches.

Si vous allez à Rome, à côté du tombeau de Raphaël d'Urbin, vous en verrez un autre, et vous lirez dessus cette simple inscription :

Balthasari Perutio Senensi, viro et pictura et architectura aliisque ingeniorum artibus adeo excellenti, ut, si priscorum occubuisset temporibus, nostra illum felicius legerent. Vix. ann. LV, *mens.* XI, *dies* XX.

Lucretia et Jo. Salustius optimo conjugi et parenti, non sine lacrymis Simonis, Honorii, Claudii, Æmiliæ ac Sulpitiæ minorum filiorum, dolentes posuerunt. Die IIII *januarii* MDXXXVI.



GIORGIONE

C'était, en 1504, un jeune et beau cavalier que Georges Babarelli, et c'était en même temps un peintre puissant et hardi. Certes, s'il faut juger un homme sur sa mine et sur sa tournure, sur ses manières et son langage, aucun gentilhomme de la noble Venise n'eût valu Giorgione; aussi les hommes l'avaient-ils en haine; car les femmes l'avaient en amour. Pas une fête ne se donnait à Venise que Giorgione n'en fût, et comme, outre sa peinture, il aimait fort la musique, et que sa voix était aussi pure que son pinceau, bien des nobles dames rêvaient en l'écoutant chanter, et rêvaient au chanteur quand il avait fini; ce qui fait que souvent on pouvait, en regardant une des nouvelles productions de Giorgione, reconnaître, sous la figure d'une bacchante ou d'une Vierge, une de celles qui étaient passionnées pour le chant. Donc, c'était un ca-

ractère aventureux que ce Barbarelli, qui ne refusait jamais un rendez-vous, qu'il dût y trouver le regard d'une femme ou l'épée d'un homme, et c'était par-dessus tout un joyeux compagnon, qui avait de l'esprit et du courage autant que qui que ce fût, et du talent plus que personne.

Et cependant il n'était ni noble ni riche, comme nous l'avons dit dans la vie de Titien, et son père était un des moindres hommes de Castel-Franco.

Nous avons déjà vu son arrivée chez le peintre Bellini, son amitié pour Titien, son pari avec les sculpteurs. Nous ne nous occuperons donc pas de ses commencements, nous dirons seulement qu'en 1504, à l'époque où nous le prenons, il avait vingt-six ans. Il avait déjà, étant chez Bellini, fait bon nombre de Vierges et de portraits, et sa réputation était grande alors que le Fondaco dei Tedeschi brûla. Aussi, quand il fallut le reconstruire, ce fut à lui qu'on s'adressa pour peindre les fresques; l'architecte lui laissa le libre choix des sujets. Giorgione s'abandonna alors à toute son imagination bizarre et pittoresque; mais, comme nous l'avons dit, Titien peut revendiquer une bonne part de la gloire que ses compositions acquirent à Giorgione.

Il avait déjà fait des portraits, parmi lesquels nous pouvons citer un *David*, où le peintre s'est représenté lui-même ; un *Général* d'armée, et un *Enfant*, dont la

ête bouclée, dit Vasari, ressemble à une toison d'a-
gneau. Après les fresques, il avait exécuté un *Porte-
ment de croix* fort beau, un portrait de Catherine,
reine de Chypre, et *l'Homme aux quatre faces,* qui lui
fit gagner son pari.

Puis il était retourné à Castel-Franco pour accomplir
une œuvre de reconnaissance et de piété. Il était parti
pauvre de chez ses parents, et il venait leur payer le
tribut de sa gloire et de sa fortune ; et après être entré
dans la maison de son père, il s'occupa de la maison
de Dieu ; car c'était un noble cœur que Giorgione,
qui devait voir plus tard, comme tous les gens qui ai-
ment et qui pensent, ce qu'on perd d'illusions en mar-
chant dans la vie, et ce qu'on laisse de bonheur dès les
commencements de sa route. Il quittait donc le matin
son père et s'en allait travailler à l'église paroissiale de
Castel-Franco. Du côté droit, il peignit un *Saint George*,
et, du côté gauche, un *Saint François* : l'un était son
propre portrait ; l'autre, le portrait de son frère. Puis,
quand il eut terminé ces deux tableaux, il peignit en-
core quelques-uns de ses concitoyens, un *Christ mort*,
et repartit pour Venise ; car c'était véritablement là sa
sphère. C'était le peintre auquel il fallait le chant des
fêtes et le bruit de la ville. Ses rêves ne lui apportaient
pas des madones voilées et douloureuses comme à Ra-
phaël et au Pérugin, mais de riches et belles courti-

sanes comme à l'Albane et à Rubens. Aussi, quand son pinceau retraçait sur la toile la pensée de son imagination, sa toile s'animait de couleurs brillantes et accentuées. Ce n'était pas toute la poésie de l'âme, mais c'était toute la beauté du corps, toutes les impressions de l'amour, toute la volupté des sens. Il lui fallait, à lui, les nuits étoilées et chaudes de Venise, comme il fallait à Bartolomeo l'ombre calme et silencieuse du cloître; enfin Giorgione n'était pas la pensée divine et sainte du cœur, mais l'expression puissante et vigoureuse des passions.

De retour à Venise, il prit une maison sur la place Saint-Sylvestre, et sa vie de plaisir et de travail recommença. Il était évident que ce qu'il peignait le jour était la reproduction de ses impressions de la nuit, et que toute son inspiration lui venait du dehors; il se mit, comme c'était l'habitude alors pour les gens riches, à peindre la façade de sa maison et celle de la maison Lorenza, se laissant aller à toute sa fantaisie. Poëtes, musiciens, peintres, mythologie, tout y était, depuis la Madone nourrissant le Christ jusqu'à Vulcain fouettant l'Amour; puis le temps est venu qui a détruit tout, le ciel comme l'Olympe.

Il fit encore le symbole de la vie humaine : une femme tenait entre ses bras un enfant qui venait de naître, et dont le premier vagissement était un cri,

dont la première impression était une douleur, et dont les yeux pleuraient avant d'être ouverts. Au milieu se trouvait un homme armé de toutes pièces, jeune et bouillant, toujours prompt à venger une injure, toujours prêt à verser le sang; plus loin, un autre jeune homme discutait avec les philosophes, les hommes d'affaires; d'un côté la fougue, de l'autre l'étude; puis enfin un vieillard tout nu, les cheveux blancs, les membres froids, le corps incliné, méditant sur une tête de mort, tâchant d'approfondir la question de l'âme sur les restes du corps.

Cette composition est une des plus belles de Giorgione; on comprend que l'idée a dû lui en venir dans un moment de solitude et de calme, à la première désillusion de son cœur, au premier doute de son esprit, à ces heures de réflexion silencieuse où notre âme se reporte à l'enfance et retrouve une douleur, et puis à la vieillesse, où elle entrevoit la souffrance. Car, comme nous l'avons déjà dit, Giorgione n'était pas un de ces hommes qui se font une habitude de pensées douces; au contraire, sa peinture était vivace et passionnée; et nous qui sommes appelé à juger l'homme sur ses œuvres, quand, à travers ses productions vigoureuses, nous en voyons une simple et poétique, nous sommes forcé de la rejeter sur une impression intime du cœur.

C'est que, si pendant longtemps Giorgione a vécu

de plaisirs, jeune encore il est mort de douleur; c'est que c'est justement dans ces organisations fortes et joyeuses que le chagrin creuse le plus profondément quand une fois il s'en empare.

A ce tableau que nous venons de nommer, succéda l'allégorie de Psyché, la terrestre rivale de Vénus.

Psyché était belle parmi toutes ses compagnes, et sa beauté était devenue un culte; si bien qu'on lui brûlait de l'encens et qu'on l'appelait Vénus. Mais la belle déesse était jalouse comme une femme, et elle fit jurer à son fils que Psyché soupirerait pour le plus horrible monstre de la terre. En effet, les deux sœurs de la belle jeune fille se marient; elle reste seule près de son père, comme un jeune lis près d'un vieux chêne, donnant tout son parfum à l'arbre qui lui donne toute son ombre; mais un oracle inexorable a parlé, il faut que la rivale de la déesse jalouse soit déposée seule et nue sur une haute cîme pour y attendre le monstre qui sera son époux. Toute la cour conduit en pleurant la belle enfant au pied de la montagne, et Psyché gravit avec ses petits pieds la pente escarpée; puis, arrivée au sommet, elle croise, chaste et pure, ses deux bras sur sa poitrine, et, fatiguée de la route, elle s'endort.

A son réveil, la montagne aride a disparu, elle ne reconnaît plus le pays qu'elle a parcouru la veille; un lit somptueux a remplacé sa couche de pierre, un pa-

lais magnifique l'entoure, et le paysage qu'elle aperçoit de sa fenêtre, tout diapré de fleurs, tout ruisselant de soleil, lui est inconnu. Alors elle cherche à rappeler sa pensée, et, en fouillant dans ses souvenirs, elle retrouve l'oracle et la fatale prédiction, toute sa jeunesse passée et tout son malheur à venir. Puis, toute cette magnificence qu'elle a d'abord vue avec étonnement, elle la considère avec inquiétude ; c'est d'un bien triste présage pour la pauvre enfant ; celui qui va habiter ce palais avec elle doit être bien affreux, puisque, ne pouvant charmer son cœur, il a tout fait pour charmer ses yeux.

A ces pensées succède une rêverie, au jour succède la nuit ; Psyché reste seule dans l'obscurité, le soleil est descendu depuis longtemps derrière l'horizon, et la belle enfant rêve encore à la fenêtre du palais, écoutant ce que murmurent les fleurs à travers leurs parfums, ce que chantent les oiseaux dans les arbres ; puis, quand elle a longtemps respiré les brises, écouté les chansons, regardé les étoiles, sa rêverie se change en sommeil, et, comme la veille sur la montagne, elle croise ses bras sur sa poitrine, adresse sa prière à Vesta et s'endort.

Mais, cette fois, son sommeil est troublé, elle se réveille ; la salle est toujours obscure, les parfums sont toujours les mêmes; seulement, à ces parfums se mêlent

des mots mystérieux qu'elle n'avait jamais entendus même en rêve ; sur sa lèvre se pose un baiser comme jamais son père ne lui en a donné, et, quand le jour vient, celui qui disait ces mots, qui donnait ces baisers, a disparu, et Psyché est seule. La nuit revient encore avec les mêmes bonheurs, avec la même extase, et le jour avec la même solitude.

De tout temps, la curiosité a perdu les femmes, dans la Bible comme dans la Fable, Ève comme Pandore. Or, une nuit que son amant mystérieux était endormi, Psyché se leva, courut prendre une lampe qu'elle avait cachée, l'alluma et revint. Pourtant ce n'était pas sans un battement de cœur bien fort que la jeune fille s'approchait du lit : les mots que lui disait son amant étaient bien doux, ses baisers bienfaisants, mais l'oracle avait promis un monstre et peut-être la lumière allait-elle prouver la vérité de l'oracle.

Aussi on comprend quel fut le bonheur de Psyché quand, au lieu de l'être hideux que lui montrait son imagination, elle vit celui qui était endormi. Malheureusement, quand le cœur est trop joyeux, quand la poitrine est trop oppressée, la main tremble, et, comme la lampe dont se servait Psyché brûlait tout simplement comme les nôtres avec de l'huile, sa main trembla si bien, qu'une goutte tomba sur la cuisse de l'amant, qui n'était autre que le fils de Vénus.

Alors tout fut fini ; palais, amant, bonheur, tout disparut.

Cupidon, furieux, fit un fort beau discours à la pauvre curieuse et la laissa toute seule au milieu d'un immense désert, où, par bonheur, se trouvait un torrent : de sorte que, comme la première idée qui se présente dans le désespoir est la mort, Psyché suivit la loi commune et alla se jeter dans ce torrent ; mais le torrent ne voulut pas de ce corps blanc et gracieux, et se contenta de la déposer sur l'autre rive.

Puisqu'elle ne peut mourir, il faut bien qu'elle prenne le parti de vivre : elle suit donc le premier chemin qui se présente à elle, et, au bout de trois jours, arrive chez sa sœur aînée et lui persuade que sa sœur cadette va être à son tour l'épouse de Cupidon ; puis elle va chez sa sœur cadette, à qui elle dit que l'Amour va épouser sa sœur aînée. Toutes deux courent à la montagne où fut laissée Psyché, appellent Zéphire pour qu'il les transporte au palais bâti pour leur sœur, et, croyant pouvoir se confier au dieu qu'elles ont appelé, elles s'élancent du sommet de la montagne ; mais Zéphire ne les a pas écoutées et elles disparaissent dans l'abîme qui environne le jardin de l'Amour.

La Renommée alla prévenir Vénus que son fils était malade ; et Psyché, qui cherchait son époux, crut pouvoir se confier à la générosité de sa rivale. Mais la pau-

vre enfant n'avait pas grande expérience, de croire qu'on
trouve de la générosité à côté de la jalousie. Vénus se
connaissait trop bien en vengeance pour laisser échap-
per cette occasion : elle fit semblant de pardonner, et
imposa à Psyché des travaux impossibles ; mais, à me-
sure que la mère inventait de nouvelles difficultés, son
fils donnait à sa maîtresse de nouvelles forces, si bien
que le bourreau se lassait avant la victime. Enfin Vé-
nus ordonna à Psyché d'aller aux enfers demander à
Proserpine une boîte de beauté pour suppléer à ce q
la maladie de son fils lui avait fait perdre.

Cette fois, Psyché fut bien sûre que ce serait la de
nière vengeance de sa rivale, car elle n'entrevoyait p
la possibilité du retour. Elle partit cependant calme
résignée, et, quand elle eut longtemps marché, elle
riva au sombre empire; Cerbère, le terrible chien,
tut; Caron, le vieux nocher, lui fit crédit; Proserpi
lui donna la boîte et Psyché revint par le même chem
qu'elle était venue.

Psyché n'était pas curieuse à demi; elle avait vou
voir son amant, elle voulut ouvrir la boîte. Ce fut to
jours la curiosité qui la perdit. A peine la malheure
bôite fut-elle ouverte, que des vapeurs qui en sorti
asphyxièrent la jeune fille; mais Cupidon était toujo
là : il fit rentrer les vapeurs, il ranima sa maîtres
qui alla rendre compte de son message à la dées

puis il demanda à Jupiter d'admettre Psyché au rang des immortels.

Jupiter y consentit ; Vénus, satisfaite de la boîte, fit comme Jupiter; Cupidon épousa bel et bien Psyché, et eut de ce mariage une charmante enfant qu'on nomma Volupté.

Voilà le sujet que choisit Giorgione et qu'il exécuta en douze tableaux.

Dans le premier, il représenta la jeune fille pudique et voluptueuse à la fois, telle que devait la choisir Cupidon, qui s'y connaissait mieux que personne : elle soutenait de la main droite un voile qui tombait et dont l'extrémité couvrait son sein.

Dans le second, c'est Vénus qui ordonne la vengeance à son fils ; mais on comprend déjà que celui-ci oubliera la colère de Vénus devant le regard de Psyché.

Dans le troisième, elle est, comme nous l'avons déjà vu, conduite par toute la cour au lieu du sacrifice.

Le quatrième la représente portée par Zéphire dans le palais de l'Amour ; plus loin, elle est assise à un somptueux banquet, et, plus loin encore, couchée auprès de l'Amour.

Dans le suivant, elle est avec ses sœurs, qui lui donnent le fatal conseil qu'elle exécute dans le sixième.

Dans le septième, Giorgione avait représenté le pèlerinage de Psyché, qui rencontre Pan, et, dans le

fond, ses deux sœurs, qui, trompées à leur tour, se précipitent du haut de la montagne.

Puis venait Vénus grondant son fils, et Psyché implorant Vénus, qui écoute avec froideur la suppliante jeune fille, que repousse aussi Junon.

Le neuvième tableau représente Psyché battue par Vénus, qui lui ordonne les travaux qui doivent racheter sa faute.

Dans le dixième, la pauvre enfant va chercher dans une épaisse forêt quelques flocons de la toison de brebis malfaisantes, va puiser de l'eau du Styx, et arrive enfin aux enfers chercher la boîte tant désirée de la déesse. Puis la curiosité de la messagère, son évanouissement, et Cupidon qui la ranime et la renvoie à sa mère.

Dans le onzième, Cupidon obtient de Jupiter l'immortalité de Psyché; et, de la terre, on voit monter au ciel la céleste fiancée.

Enfin le douzième figurait les noces, somptueusement belles : les places d'honneur étaient naturellement données aux divins époux, les Grâces servaient les mets et Ganymède versait le nectar pendant que les Muses et le dieu de Délos répandaient leur douce harmonie; puis, à l'entour de ce groupe, voltigeaient les Heures en parsemant le ciel de roses blanches et vermeilles.

C'était vraiment le sujet que devait choisir Giorgione,

avec son talent exceptionnel. Là, pas de retenue, pas de pudeur; les dieux et les déesses de l'Olympe païen ne sont pas aussi pudiques que les saints et les madones de l'Église chrétienne. A eux tout l'abandon du corps, toute la volupté des poses, toute la beauté des formes. La fable de Psyché embrassait un espace immense, ce qu'il y avait de plus grand parmi les dieux et le plus beau parmi les déesses; aussi le peintre dut bien souvent pour ses modèles appeler le chanteur à son aide.

Maintenant, nous ignorons si cette composition de Giorgione fut faite simplement pour répéter un fait mythologique ou pour exprimer l'allégorie qu'on prêtait à cette fable. Nous, nous croyons, au point de vue de la peinture, que ce fut l'idée des formes, la pensée des couleurs qui fit faire ce tableau à Giorgione; mais, comme, après tout, il aurait pu le faire dans un autre sens, nous tâcherons de dire ce que signifie cette longue fable de Psyché.

D'abord il est évident que Psyché, c'est l'âme (ψυχη), et que cette union de Psyché et de Cupidon est l'union de l'amour à l'âme; union mystérieuse que l'âme ne comprend pas d'abord, qui se fait au milieu de tous les chants de la terre et de toutes les harmonies du ciel, et sur laquelle elle se demande : « Est-ce joie ou douleur? » comme Psyché sur son amant : « Est-ce un monstre ou un dieu? » Puis, lorsque la raison veut exa-

miner froidement l'amour, il s'enfuit devant elle comme Cupidon devant la lampe, laissant l'âme seule dans les ténèbres comme Psyché seule dans son désert, victime de ce péché vieux comme le monde, la curiosité; cette sonde sans force, qui ne creuse rien; cette question des yeux plus souvent encore que du cœur, qui reste sans réponse; ce grand cri poussé dans le silence et qui n'a pas d'écho, péché originel que nous a transmis Ève et que nous recevons en naissant, et que Psyché, humble mortelle, devait recevoir comme les autres. Enfin à la faute commise doit succéder l'expiation, et Psyché descend aux enfers, ou, pour mieux dire, l'âme commence à souffrir; puis arrive la mort, qui sépare les choses de la terre pour les réunir dans le ciel, et Psyché devient déesse comme l'âme devient immortelle.

Maintenant, toute cette allégorie païenne vaut-elle notre christianisme? toute cette mythologie vaut-elle un chapitre de la Genèse? C'est plus amusant, mais c'est moins beau; c'est plus joli par la forme, mais c'est moins vrai par le fond : et j'aime mieux Dieu débrouillant les ombres du chaos, et, plus loin, le Christ débrouillant les erreurs des hommes, que tout cet Olympe païen qui semble fait de ces ombres fantastiques de la nuit qu'efface le premier rayon de l'aube. Au point de vue du poëte, car c'est ainsi que nous venons de juger deux choses qui ne peuvent se comparer

du point de vue religieux ; au point de vue du poëte, disons-nous, toute cette mythologie allégorique doit disparaître devant notre religion réelle, palpable, visible. Au point de vue du peintre, l'une n'existe que pour la forme; l'autre existe pour la pensée. Aussi vous voyez Giorgione, le peintre de la forme, de la couleur, laisser de côté les madones et prendre les déesses. C'est qu'on a plus vite fait tout un corps voluptueux qu'un regard inspiré; c'est qu'il est plus facile de peindre tout cet Olympe avec ses passions humaines que la Vierge seule avec sa révélation divine.

Ainsi, qu'on nous permette cette digression; cette mythologie révèle partout son origine étroite; c'est un tout formé de morceaux divers, rassemblés par des peuples à l'horizon borné. Parmi tous ces peuples, pas un seul qui combatte pour ce qu'il dit; chacun apporte à la main, selon ses passions et ses habitudes, ses dieux et ses déesses; et le ciel finit par craquer sous le nombre des divinités, jusqu'à ce qu'un jour il arrive un homme inconnu, mystérieux, pauvre, né dans une crèche, qui renverse toutes ces idoles du vice tremblant sur leur base, pour poser à leur place une vérité unique, sainte et ferme dans son principe. Apôtre divin, qui, toute sa vie, dit : « J'annonce ; » et qui, à l'heure de sa mort, dit : « Je prouve. » Les deux religions n'ont même pas à lutter : l'une renverse l'autre sans

violence, sans effort; un seul homme tue l'Olympe comme David tue Goliath.

Aussi, prenez les hommes qui ont puisé dans les deux principes et comparez : vous aurez Homère et l'*Iliade* d'un côté, mais vous aurez Moïse et la Bible de l'autre.

Ce qui n'empêche pas que Giorgione, une fois qu'il eut terminé sa composition de *Psyché*, avait fait un chef-d'œuvre de coloris et de composition, et que, s'il n'y avait pas dedans de la poésie divine, il y avait certes un immense talent.

Il était donc devenu à son tour un grand peintre; et, de même qu'il avait été frapper à la porte de Bellini, d'autres vinrent frapper à la sienne; car ceux qui venaient le trouver savaient que, outre le talent du peintre, ils rencontreraient encore chez lui le dévouement de l'ami, et qu'une fois son élève, on devenait son frère.

Donc, vers 1508 ou 1509, un homme de trente à trente-cinq ans se présenta chez lui, demandant s'il y avait une place libre dans l'atelier du maître : à quoi Giorgione répondit en tendant la main au nouveau venu, qui dit s'appeler Pietro Luzzo de Feltre, ou, plus brièvement, Morto da Feltro.

Cet homme était un de ces génies remuants et inquiets, pour lesquels le mouvement est une nécessité

et le changement un besoin. Né à Feltre, il était venu à Rome vers le temps où le Pinturiccio faisait pour le pape Alexandre VI, d'incestueuse mémoire, les Stanze du Vatican et les Loges du château Saint-Ange ; c'était l'époque où les premières excavations faites intelligemment venaient de mettre au jour ces belles peintures antiques, ensevelies depuis quinze cents ans, et qui semblaient renaître à la lumière, pour que Raphaël les vît et les surpassât. Morto da Feltro s'était pris d'amour pour ces magnifiques vestiges de l'antiquité, et peut-être dut-il son nom de Morto à la persistance avec laquelle il resta plus d'un an dans ces grottes, à en faire tout le jour des études et des copies, si bien que, lorsqu'il en sortait le soir, il semblait un mort qui sort de son tombeau.

Puis, lorsqu'il en eut fini avec les grottes romaines, il partit pour Tivoli, et, se prenant à la villa d'Adrien comme il avait fait aux bains de Titus, il resta plusieurs mois à Tivoli, dessinant tout ce que les excavations avaient découvert de chefs-d'œuvre sous terre, tout ce que le temps avait amassé de ruines à la surface du sol.

Enfin il en arriva de la villa d'Adrien comme des grottes romaines. Quand Morto da Feltro en eut, les unes après les autres, traduit toutes les merveilles sur ses albums, il partit, moissonneur infatigable, pour

chercher une autre récolte, parcourut successivement Naples, à laquelle manquait encore Pompéi, mais qui possédait déjà Pouzzoles avec ses ruines pleines d'arabesques, de bas-reliefs et de stucs. De Pouzzoles, il alla à Baïa, parcourut pied à pied tout ce rivage magnifique si vanté par Horace et si redouté par Properce; il y chercha la trace des villas de Marius, de Pompée et de César, les vestiges de la maison de Calpurnius Pison, où se trama la conspiration qui conduisit Lucain à la mort, et les ruines du palais qu'Alexandre Sévère fit bâtir pour sa mère Julia Mammea. Il descendit dans la célèbre piscine qui fournissait l'eau à la flotte stationnée à Misène, et que l'on attribue également à Lucullus, à Agrippa et à Claude. Il évoqua, Virgile à la main, la sibylle cuméenne, qui s'est tue du jour où le Christ a parlé; puis, passant par Mercato de Sabbato, il revint à Rome, où il entendit raconter que deux merveilleux dessins, chefs-d'œuvre des deux plus grands artistes de l'époque (on devine que nous voulons parler des cartons de Michel-Ange et de Léonard de Vinci), étaient exposés à Florence dans la grande salle du Palais-Vieux.

Et l'infatigable Morto da Feltro était parti pour Florence. Là, il avait été reçu par Cosino Feltrini, peintre en réputation à cette époque des grandes réputations, qu'on appelait Cosino du nom de son premier maître,

et Feltrini du nom du second. Puis, après avoir rassasié de ces deux chefs-d'œuvre modernes sa vue habituée aux chefs-d'œuvre antiques, il avait peint pour le gonfalonier Pierre Soderini toute une salle du Palais-Vieux, qui disparut depuis dans les changements que fit dans ce palais le grand-duc Côme; et, pour Agnolo Doni, une chambre qu'il couvrit d'arabesques dans le goût antique. C'était en achevant ce travail qu'il avait entendu dire que Giorgione de Castel-Franco, qui peignait le Fondaco dei Tedeschi, avait besoin d'élèves qui pussent l'aider dans cette œuvre, et il était venu s'offrir à lui comme peintre d'ornements.

Nous avons vu comment il avait été accueilli par le bon et confiant Barbarelli.

A compter de ce jour, Giorgione et son nouvel élève vécurent ensemble, partageant toutes les aventures et tous les plaisirs. Il n'y avait que les dépenses qu'ils ne partageassent pas, attendu que Pietro Luzzo n'était pas riche. Mais, à défaut de bourse, il avait de magnifiques cartons, qu'il ouvrait à son maître; à défaut d'argent, il avait des récits de voyage toujours nouveaux et intéressants. Et Giorgione, qui trouvait tout simple que l'on donnât à ceux qui n'avaient rien, trouvait bien plus simple encore qu'on partageât avec ceux qui pouvaient vous rendre une aussi curieuse monnaie que celle que la vie aventureuse de Morto da Feltro avait

mise dans sa mémoire. Aussi, c'était, presque tous les soirs, des fêtes qui reposaient l'esprit du travail du jour. Dans ces fêtes, Giorgione redevenait chanteur, et, comme il était toujours jeune et beau, il y eut bien de nouveaux portraits de faits encore, depuis l'année 1504 jusqu'à l'année 1509. Mais enfin, à peu près vers cette époque, il se trouva, à l'une des réunions du peintre, une femme jeune et belle aussi, qui fixa si bien et si longtemps ses yeux noirs sur le chanteur, que Giorgione ne put détacher les siens du visage de cette femme et qu'il en devint tout bonnement amoureux.

Giorgione emmena Pietro Luzzo dans un coin de la salle et lui montra les deux yeux au pouvoir magique.

— Que penses-tu de cette femme ? lui dit-il.

— Je pense, maître, qu'elle est fort belle et que c'est votre avis aussi.

— Oui, et je sens que je l'aime.

— Comme les autres, maître ?

— Oh ! non pas ! comme je n'ai jamais aimé.

— Allons, je vois bien, reprit Pietro Luzzo, que la bonne ville de Venise va gagner à ce nouvel amour quelque chef-d'œuvre de beauté... Bonne chance, maître !

Et Pietro Luzzo s'éloigna, laissant Giorgione rêveur.

La soirée se passa, et, le lendemain, après une nuit sans sommeil, bien entendu, Giorgione revit cette

femme de la veille. Le peintre avait compris que ce nouvel amour était sérieux ; aussi était-il comme un enfant plein de crainte et de retenue devant elle, et ce qu'il lui disait ne ressemblait en rien à ce qu'il disait aux autres.

Était-elle noble et riche? Voilà ce qu'on ne dit pas ; tout ce que nous savons, c'est que Giorgione l'aimait et qu'il ne s'inquiétait sans doute pas plus de sa fortune que nous ne nous en inquiétons. Était-elle digne de cet amour? Avait-elle deviné la sainte et belle mission que Dieu donne à la femme dont l'artiste a fait l'élue de son cœur? Avait-elle compris ce qu'il doit y avoir d'amour idéal, de bonté céleste, de dévouement profond dans l'âme où l'homme de génie puise tout, bonheur, gloire, amour? Avait-elle senti qu'il y a toujours dans la route agitée d'un artiste une femme près de laquelle il s'arrête en rêvant, dans laquelle il reconnaît ses rêves, à qui il tend la main comme à un ange, à qui il demande le repos du passé et le bonheur de l'avenir, et qu'il suffit d'un peu d'amour de cette femme pour élever l'artiste, et de son oubli pour tuer l'homme?

A cette époque déjà, Giorgione ne voyait plus Titien; ce bonheur de jeunesse avait disparu, cette intimité de l'ami n'était plus là pour recevoir ce qui débordait de son cœur, que ce fût joie ou chagrin, plaisir ou douleur. Quant à Pietro Luzzo, c'était pour le peintre plus

qu'un élève ; mais ce n'était pas encore un ami. Il avait donc besoin de partager sa vie avec quelqu'un, et, quand il vit cette femme, il remercia Dieu de la lui avoir envoyée.

A compter de ce jour, Giorgione oublia tout, excepté la peinture, la seule rivale de sa nouvelle maîtresse, pour cette femme qu'il avait montrée à son élève. Il l'aimait de ce double amour que nous avons essayé de faire comprendre : avec le double cœur, pour ainsi dire, du peintre et de l'homme, amour tantôt idéal, tantôt réel, chez lequel la passion du corps n'exclut pas la poésie de l'âme, où la femme est ange quand l'artiste rêve, et redevient femme quand l'artiste redevient homme. Elle suivait donc sa vie, elle marchait donc dans sa gloire. Quant à lui, il était heureux comme quand on croit, et confiant comme quand on aime. Ainsi, à mesure que son cœur avançait dans cette passion, son talent semblait suivre une autre voie. Quelle que soit la femme en qui l'on place son amour, du moment où l'âme la trouve assez pure pour s'y refléter, ce qu'elle lui inspire est toujours saint : alors aux *Psyché*, aux *Vénus* succédèrent, pendant quelque temps, *Saint Sébastien et son Martyre, Jésus-Christ et son Calvaire.* Ce dernier, surtout, est empreint d'une poésie toute nouvelle chez l'artiste; près de Jésus est un homme qui l'insulte, et, de l'autre côté, sainte Véroni-

que recueille avec un linge les gouttes de sang qui tombent du front du martyr.

Nous l'avons dit, Giorgione, était confiant comme tous les nobles cœurs, comme tous les grands hommes, et, quand il quittait son atelier, quand, pour le côté matériel de l'art, il était forcé de s'absenter, d'aller faire le portrait de quelque grand seigneur ou de quelque grande dame, Pietro Luzzo restait seul avec celle que Giorgione n'eût pas voulu quitter un seul instant, non par crainte, mais par amour.

Alors, pendant les heures d'absence, qui sait quels furent les mots, les moyens, les ruses dont se servit l'élève pour prendre à son maître le trésor de son cœur, qu'il lui confiait! Insoucieux et gai, Giorgione rentrait le soir, rapportant à la maison le tribut de son travail, rapportant à sa maîtresse le tribut de sa gloire, ne soupçonnant pas, quand il la voyait baisser les yeux, qu'elle eût quelque chose à cacher, et croyant qu'il y a plus de nobles sentiments que de mauvais qui font baisser les yeux à une femme. Puis les soirées se passaient, non plus fiévreuses et agitées, mais calmes, douces, pleines de rêverie et d'amour de la part de Giorgione, qui aimait comme un enfant malgré sa vie passée. Dieu laisse souvent, dans le fond du cœur de l'homme, un peu de ce parfum du ciel sur lequel les passions glissent sans l'atteindre et qui, à un jour dit,

s'exhale pur comme la foi sa sœur, et remplit la vie de douces extases.

Les premiers moments de cet amour avaient été bien heureux pour Giorgione, et il y avait déjà longtemps qu'ils avaient cessé de l'être pour sa maîtresse, que lui croyait encore à ce bonheur. Cependant, quelque puissante sur elle-même que fût cette femme, il y avait des fois, nous l'avons dit, où le regard de son amant la faisait rougir par un restant de honte, où son baiser semblait lui brûler le front. Mais Giorgione croyait, et ne voyait rien.

Un soir cependant, il n'y eut plus à douter : quand il rentra, croyant trouver la main de son ami et la bouche de sa maîtresse au seuil de la maison, il ne trouva rien ; tout avait disparu. Il voulut d'abord douter, car l'homme doute toujours, surtout du malheur; mais, quand les heures se furent passées, le doute s'enfuit à son tour. Alors il resta seul, anéanti, épuisé comme celui à qui une main de fer viendrait d'enlever le cœur, pâle comme une statue, interrogeant tous ces objets qui lui souriaient la veille quand le regard de cette femme les animait, mais qui semblaient à cette heure, mornes et silencieux, porter les ombres de sa douleur. Il y a de ces coups devant lesquels s'éveille l'amour-propre et qu'on veut venger avec son épée; mais il y a de ces désespoirs inattendus contre lesquels

la volonté s'épuise, devant lesquels le courage tombe, et Giorgione ne pensa même pas à tuer Pietro Luzzo.

Il restait donc cloué à sa place, sans un mot, sans une pensée, immobile comme un homme frappé de la foudre au milieu de cette obscurité froide et triste des grandes salles; mais enfin il se leva, doutant encore, croyant à un rêve, touchant tous les objets, parcourant toutes les chambres; puis il arriva à celle que, la veille encore, habitait sa maîtresse. Tout était à sa place; la divinité, en le quittant, n'avait rien emporté du sanctuaire, si bien que tous les souvenirs avaient des formes et que le pauvre délaissé pouvait les toucher du doigt en les remuant dans son cœur. Il retrouva toutes ces choses auxquelles l'âme attache tant de charme, quoiqu'elles rappellent un cœur ingrat, mais à qui on ne peut en vouloir puisqu'on l'aimait. Il revit ses ébauches, qui toutes lui rendaient une forme, lui retraçaient une pensée de cette femme; il toucha tout, surtout ce qu'elle préférait; puis, quand il se fut assuré qu'il vivait et que son malheur était réel, il s'assit au milieu de ses souvenirs, et, le premier moment de douleur étant un peu calmé, il se mit à rêver; puis, à mesure que le cœur retrouvait quelque chose du passé, ses yeux se mouillaient de larmes, et, comme les souvenirs abondaient, au bout d'une heure il pleurait comme un enfant.

Certes, si celle qui le jetait dans cette douleur eût pu voir cet homme si fort et si puissant pleurer sans un reproche, souffrir sans une plainte sur elle, elle fût venue se jeter à ses pieds comme Madeleine aux pieds du Christ en criant : « Pardon ! » et Giorgione eût pardonné ; mais, pendant qu'il souffrait seul, elle était heureuse avec un autre ; ce qu'elle lui disait auparavant, elle le disait à son rival ; cet amour dont elle l'avait entouré, elle le prodiguait à Pietro Luzzo sans retenue, sans crainte, sans pudeur. C'était horrible à penser, mais cela était ; et ce fut à cela que Barbarelli pensa toute la nuit. Les ombres étaient descendues, l'atelier était sombre et silencieux, pas un chant au dehors, pas un murmure au dedans. Giorgione se leva : ayant peur de son isolement, il vint à la porte écouter s'il n'entendrait point le pas qu'il eût donné dix ans de sa vie pour entendre, la voix qu'il eût payée de son éternité ; mais ce fut toujours le même calme, sombre comme la nuit, froid comme la tombe.

Alors il pensa que, s'il restait ainsi, il allait mourir ; et peut-être ne voulait-il pas mourir seul, peut-être avait-il un espoir ou nourrissait-il une vengeance : il sortit. Venise était belle, son ciel était bleu, sa lune était calme, son air était frais ; rien au dehors ne lui rappelait la tristesse du dedans. L'homme qui souffre croit toujours trouver la nature souffrante autour de

lui; il pense, dans son chagrin égoïste, que tout partage sa douleur; et rien ne lui fait mal, quand, ainsi que Giorgione, il erre en pleurant, la nuit, comme le chant d'un passant attardé qui rentre joyeux et insouciant. Il se promena longtemps sans but, sans espoir; puis le jour vint. Venise se réveilla belle devant le soleil comme elle l'avait été devant la nuit; le bruit, les chants recommencèrent; tout reprit la vie avec ses passions, avec ses rêves; tout s'anima pour mourir de nouveau le soir, et Giorgione, qui avait besoin d'être seul, rentra quand le jour reparut. Le cœur lui battait fort en revenant, il pouvait retrouver celle qu'il avait perdue.

La maison était déserte comme la veille.

Dans les commencements d'une douleur et surtout d'une douleur violente, le désespoir soutient les forces; mais il arrive un moment où ces forces succombent, où le délire envahit l'esprit, où la fièvre brûle le corps, et, quand les amis de Giorgione vinrent le voir, ils le trouvèrent fiévreux, haletant, hagard sur son lit de douleur, qui sera bientôt son lit de mort. A partir de ce moment, sa pensée disparut sous la souffrance physique ; et, les ressorts de l'âme une fois rompus, les organes du corps se brisèrent.

Mais, comme il était d'une organisation forte, il lutta plus longtemps contre la maladie, c'est-à-dire qu'il

souffrit davantage; puis, au bout de quelques jours, il mourut, âgé de trente-quatre ans.

Quand il fut mort, les médecins constatèrent qu'outre la maladie morale qui avait rongé l'âme, sa maîtresse lui avait donné une maladie physique qui lui rongeait le corps.

Sept ans après la mort de Giorgione, Pietro Luzzo da Feltro, qui avait disparu, comme nous l'avons dit, avec la maîtresse du pauvre Barbarelli, et qui n'avait point reparu, fut, à la suite d'une escarmouche qui avait eu lieu près de Zara, retrouvé mort sur le champ de bataille. Il s'était engagé comme volontaire dans l'armée vénitienne, et était devenu capitaine de deux cents soldats.

JEAN-ANTOINE RAZZI

DIT IL SODOMA, ET IL MATACCIO

Vers l'an 1531, comme les Espagnols occupaient Sienne, il arriva qu'au moment où le général commandant la ville était à tenir conseil chez lui avec les principaux officiers, on lui annonça qu'un homme, qui ne voulait pas dire son nom, demandait à lui parler pour choses, assurait-il, où l'honneur de la nation espagnole était compromis. Or, comme tout noble Espagnol a toujours été fort sensible à ce genre d'appel, le général ordonna que cet homme fût introduit à l'instant même. Cinq minutes après, la porte se rouvrait, et le laquais introduisit un personnage de cinquante à cinquante-deux ans, portant la barbe et les cheveux longs, vêtu d'une longue robe de brocart, dont l'étoffe un peu foncée avait dû être belle et riche dans

sa splendeur. Il avait une de ses mains cachée sous sa robe, et semblait tenir de cette main un objet qu'on ne pouvait pas voir.

Cet homme, qui paraissait familier avec les grands personnages, entra, salua courtoisement, quoique avec une certaine fierté, et attendit qu'on lui adressât la parole.

— C'est vous qui avez désiré être introduit près de moi ? demanda le gouverneur.

— Moi-même, Excellence.

— Pour affaire, assurez-vous, qui intéresse l'honneur de la nation espagnole ?

— Oui, reprit l'inconnu, si la nation espagnole met son honneur à ce que ses soldats ne soient pas des insolents et des lâches !

— Holà ! dit le Castillan en fronçant le sourcil et en relevant sa moustache, qui dit qu'il y a des lâches et des insolents parmi les soldats espagnols ?

— Moi ! dit l'inconnu.

— Et vous le prouvez, sans doute ?

— Je le prouve.

— Comment cela ?

— En passant devant un corps de garde, j'ai été insulté par un soldat, et, comme, pour venger cette insulte, j'avais emprunté l'épée d'un cavalier siennois qui passait, et que, l'épée à la main, je faisais appel à ce sol-

dat, l'insolent est devenu lâche, et s'en est allé se cacher dans les rangs de ses compagnons.

— C'est impossible! dit le gouverneur.

— Cela est, répondit froidement l'inconnu.

— Et pouvez-vous me faire connaître ce soldat?

— Oui.

— Son nom?

— Je ne le sais pas.

— A quelle compagnie appartient-il?

— Je l'ignore.

— Mais alors, comment le reconnaîtrai-je?

— Rien de plus facile. Pendant qu'il m'insultait, pendant qu'il fuyait, pendant que, retiré au milieu de ses compagnons, il me bravait, j'ai eu le temps de l'examiner à loisir, d'étudier les traits de son visage, de les graver dans ma mémoire; de sorte que, rentré chez moi, j'ai fait son portrait de souvenir. Le voici!

Et, en disant ces mots, l'inconnu tira de dessous sa robe l'objet qu'il y tenait caché, et qui n'était rien autre chose que le portrait du soldat, si parfaitement ressemblant, qu'un des capitaines qui étaient là le reconnut à l'instant même pour être de sa compagnie, et l'appela par son nom.

— C'est bien, dit le gouverneur; allez chercher cet homme, qu'on l'interroge; et, s'il est coupable, qu'il soit puni.

L'officier sortit pour obéir au gouverneur, qui, se retournant vers l'inconnu :

— Vous êtes donc peintre? demanda-il.

— Votre Excellence le voit bien.

— Comment vous appelez-vous?

— Je m'appelle Jean-Antoine Razzi. Seulement, les uns ajoutent à mon nom le sobriquet de Sodoma, et les autres celui de Mataccio.

L'Espagnol sourit.

— Bien, dit-il, je vous connais, et, si vous avez dit la vérité à l'égard de mon soldat, vous n'aurez pas à vous plaindre d'une insulte qui vous aura valu la fortune d'être introduit devant moi.

Ce fut Razzi qui sourit à son tour; car, après avoir vécu dans l'intimité de deux papes, cet honneur d'être introduit devant un capitaine espagnol ne lui paraissait point si grand que le disait celui-ci. Néanmoins, comme Razzi, selon son habitude, était fort gêné en ce moment-là, il s'inclina et attendit.

Dix minutes après, le soldat était amené devant Razzi, confronté avec lui, et il avouait le double crime dont il était accusé.

Il résulta de ce petit incident vingt-cinq coups de verges pour le soldat, et pour Razzi la commande, dans l'église du Saint-Esprit, des fresques de la chapelle Saint-Jacques, où les gouverneurs espagnols avaient leur sé-

pulture, et où il peignit une Notre-Dame, ayant à sa droite un saint Nicolas de Tolentino, et à sa gauche un saint Michel archange terrassant Lucifer ; et, au-dessus de cette fresque, dans un médaillon, cette même Notre-Dame, entourée d'anges, et passant l'habit sacerdotal à un saint.

En outre, le gouverneur et ses principaux officiers, charmés de l'habileté avec laquelle Razzi avait saisi la ressemblance du soldat, commandèrent au peintre leurs propres portraits.

Disons maintenant ce que c'était que Jean-Antoine Razzi, et comment il avait mérité le double surnom de Sodoma et de Mataccio.

Razzi était né, selon toute probabilité, à Vercelli, en Piémont, vers l'année 1479, c'est-à-dire entre la naissance de Michel-Ange et celle de Raphaël ; conduit à Sienne, dix à douze ans après, par des espèces de commis qui négociaient pour la maison des Spannocchi, le sort voulut que, ne trouvant aucune ressource commerciale dans cette ville, il y restât dans l'intention d'étudier la peinture, dont il avait déjà pris quelques leçons à Vercelli, dans les ateliers de Giovenone, qui appartenait à l'école milanaise. Or, comme il avait de grandes dispositions pour le dessin, et que, se trouvant sans moyens d'existence, il avait besoin de faire promptement ressource de son art, au lieu d'entrer chez un maître, il

se mit à travailler seul, utilisant ses anciennes études, et, faute de théorie, apprenant l'art à force de pratique : ce fut surtout en copiant les œuvres de Jacopo della Fonte, ou de la Quercia, — on l'appelait également Jacques de la Fontaine, — sculpteur siennois fort à la mode à cette époque, et qui, en effet, avait pris une place honorable après André de Pise et Orcagna, qu'il acheva son éducation artistique.

Ses premières œuvres furent des portraits ; et, grâce au chaud coloris de l'école milanaise, dont les principes étaient restés en lui, et surtout, dit Vasari, grâce à cet amour singulier que les Siennois portent aux étrangers, il commença à se répandre et à faire amitié avec les jeunes gens de la ville ; bientôt, comme le jeune Razzi était bon compagnon, brillant d'esprit, et fort dissolu de mœurs, ainsi que l'on commençait d'être à cette époque, sa réputation de libertin fut bientôt faite : cette réputation franchit même les bornes ordinaires du libertinage. Soit qu'il les recherchât comme modèles, soit que Razzi fût atteint de ce vice fort commun à cette époque, et pour lequel la maîtresse de Benvenuto Cellini menaçait de le faire brûler, on le trouvait sans cesse entouré de beaux jeunes gens qui lui valurent bientôt le surnom de Sodoma ; mais, loin, comme on eût pu le croire, de se fâcher de ce sobriquet, Razzi l'accepta avec autant de vanité que les anciens Romains

ou les anciens Teutons acceptaient les surnoms qu'ils devaient, soit à leurs qualités physiques, soit à leurs qualités morales : il cessa donc pour lui-même de s'appeler Razzi, signa *le Sodoma*, et, comme, ainsi que tous les Italiens de cette époque et même ceux d'aujourd'hui, il était un peu poëte, il se mit à faire des vers à la louange du vice qui lui avait valu le surnom dont il se glorifiait, vers qu'il chantait en s'accompagnant au luth d'une façon fort agréable et avec un miraculeux aplomb. Ce n'est pas le tout, comme l'excentricité des goûts du Sodoma ne connaissait aucune barrière, il se prit bientôt d'amitié pour toute sorte d'animaux, à ce point qu'il finit par emplir son atelier d'écureuils, de singes, de chats angoras, d'ânes nains, de boucs, de tortues, de barberi et de chevaux de l'île d'Elbe, avec lesquels il courait le pallium (1).

Mais, outre cela, ce qui faisait la plus grande admiration des Siennois, c'était un énorme corbeau qui se promenait au milieu de ces animaux, lesquels faisaient de l'atelier du Sodoma une espèce d'arche de Noé, avec la gravité particulière à cet oiseau, et qui, toutes les fois qu'on frappait à la porte, répondait : « Entrez ! » avec tant de naturel, et d'une voix qui imitait si bien celle

(1) Le pallium était un étendard qui formait le but et qu'enlevait, en passant, celui qui arrivait le premier au bout de la course.

de son maître, qu'il n'y avait pas moyen de persuader aux visiteurs qui avaient entendu cette voix que le Sodoma fût sorti ; et, comme il arrivait quelquefois que le Sodoma rentrât pendant la discussion qui avait lieu sur sa prétendue absence, ceux qui discutaient lui soutenaient à lui-même qu'il était sorti par une porte de derrière, après avoir prononcé le mot *Entrez !* et qu'il ne revenait ainsi que pour se moquer de ceux qui auraient la niaiserie de le croire. Or, comme toutes ces singularités lui avaient fait une espèce de réputation dans le peuple ; comme son esprit, sa facilité, son libertinage, l'avaient lancé parmi les gentilshommes, qui ne pouvaient plus se passer de lui et le mettaient dans toutes leurs orgies, la renommée du Sodoma commença de se répandre par toute l'Italie.

Ce fut vers ce temps que, frère Dominique de Leccio, Lombard et, par conséquent, compatriote de Razzi, ayant été nommé général de l'ordre des moines de Monte-Olivetto, le peintre alla lui faire une petite visite, non-seulement pour renouveler connaissance avec lui, mais encore pour voir en même temps s'il ne pourrait point en tirer quelque belle commande. Razzi ne s'était pas trompé dans son espoir : le général lui donna à achever l'histoire de *la Vie de saint Benoît*, dont Luca Signorelli avait fait la première partie. Malheureusement pour les moines, soit que l'ordre ne fût pas

riche, soit que le général fût avare, le prix que l'on donna à Razzi étant à peine suffisant pour payer ses rapins et ses broyeurs de couleurs, il exécuta cette besogne avec tant de négligence, que le général se décida un jour à lui en faire des reproches. Razzi l'écouta fort gravement ; puis, lorsqu'il eut fini :

— Mon père, dit Razzi, je suis de ma nature un être fort capricieux, et mon pinceau est presque aussi capricieux que moi ; de sorte qu'il ne saute que lorsque les écus sonnent ; faites sonner les écus, et vous verrez comme il dansera.

Le général suivit le conseil, et, à partir de ce moment, Razzi apporta, comme il l'avait promis, un tel soin à son œuvre, que les moines furent forcés d'avouer qu'il s'était surpassé lui-même.

Or, comme, tout en travaillant, il faisait mille folies, racontant aux bons pères les histoires les plus scandaleuses, et leur faisant, à brûle-pourpoint, les propositions les plus incongrues, ceux-ci, qui n'osaient l'appeler du nom qu'il prétendait avoir conquis, comme Sforza, à la pointe de son épée, se contentèrent de l'appeler *il Mataccio*, c'est-à-dire le grand fou.

Razzi accepta ce second sobriquet comme il avait accepté le premier ; seulement, comme, ainsi que pour le premier, il voulait sans doute que la postérité l'en pût juger digne, il résolut de faire aux bons moines une sur-

prise. En conséquence, comme il n'avait plus à peindre qu'un compartiment de *la Vie de saint Benoît*, et que, pourvu qu'ils fussent tirés de la vie du saint, tous les sujets étaient laissés à la liberté de l'artiste, il éloigna tout le monde du lieu où il travaillait, disant que, pour faire son dernier tableau, qui devait être son chef-d'œuvre, il avait besoin de solitude et de recueillement.

Les moines, qui commençaient à avoir la plus grande confiance dans son talent, obéirent religieusement.

Razzi travailla avec une assiduité exemplaire, et, au bout d'un mois, il prévint toute la confrérie que, pour le lendemain, la fresque serait visible.

En effet, lorsque, le lendemain, leur général en tête, les moines entrèrent dans la salle où Razzi travaillait depuis cinq ou six mois, ils trouvèrent les trois premiers tableaux achevés et le quatrième couvert d'un voile.

Le premier représentait saint Benoît partant de sa ville natale pour aller demeurer à Rome.

Le second représentait le moment où saint Maur et saint Placide, ses disciples, lui furent donnés par leurs parents, qui les offraient en même temps à lui et à Dieu.

Et le troisième représentait les Goths brûlant le mont Cassin.

Mais ce n'était point ces trois premiers tableaux que les moines désiraient voir, car ils les connaissaient;

c'était le quatrième tableau voilé, qui, depuis si longtemps, excitait leur curiosité.

Razzi, alors, pour la satisfaire, les fit ranger en cercle, et, tirant violemment le voile, qui n'était retenu que par deux clous, il découvrit aux moines le quatrième sujet.

Razzi avait eu raison de dire au général qu'il leur ménageait une surprise, car la surprise fut grande en effet : le peintre avait choisi pour ce quatrième tableau, laissé à son choix, le moment où le prêtre Florent, ennemi de saint Benoît, conduit autour du monastère, pour faire tomber le saint en tentation, toutes les courtisanes qu'il a pu rencontrer. Or, pour que la tentation fût plus grande sans doute et la vertu d'autant plus méritoire, le Razzi avait peint toutes ces femmes nues et dans les postures les plus lascives.

Les moines jetèrent un cri de désespoir, et déclarèrent le Mataccio cent fois plus fou encore que ne l'indiquait son nom; et, comme il était impossible qu'une pareille fresque restât dans le couvent, le général ordonna qu'elle fût grattée à l'instant même.

Mais alors, le Sodoma fit un signe et, prenant son pinceau, il couvrit une de ces femmes d'une draperie si large, si belle, si ondoyante, que tous les moines restèrent en admiration, et que, sur la promesse du peintre d'en faire autant pour toutes les autres, le gé-

néral décida que, moyennant cette correction, il serait fait grâce à la pauvre fresque condamnée.

On voit encore aujourd'hui, dans le couvent de Monte-Olivetto, ces fresques, qui, pendant deux siècles et demi, furent conservées avec le plus grand soin, et qui n'eurent à souffrir qu'au moment où les Français, maîtres de l'Italie, déclarèrent qu'il n'y avait plus de vœux. Le couvent, alors, fut occupé par nos soldats, qui, n'ayant point pour ces sortes de peintures tout le respect qu'ils auraient dû avoir, leur firent subir quelques dégradations.

Telles qu'elles sont cependant, il est encore facile de voir que la plus belle de toutes est celle où les femmes, présentées nues d'abord aux regards des bons religieux, furent habillées ensuite par le Mataccio, qui, en souvenir de cette plaisanterie, conserva son second sobriquet avec presque autant d'amour que le premier.

Les sujets peints par le Razzi à Monte-Olivetto sont au nombre de vingt-six, et dans l'une de ces histoires, qui représente saint Benoît, encore enfant, raccommodant miraculeusement le baptistère de son abbaye qui avait été brisé, il a mis son propre portrait, celui de son corbeau, celui de son singe et celui encore de trois ou quatre de ces animaux. Ceux qui voudront le chercher le retrouveront dans le cavalier vêtu d'une cape jaune avec une garniture de rubans noirs.

Cette œuvre terminée, il exécuta dans le monastère de Sainte-Anne, qui appartient au même ordre et qui est distant de Monte-Olivetto de six milles seulement, *le Miracle des cinq pains et des deux poissons*. Puis, revenant immédiatement à Sienne, il peignit à fresque la façade d'Agostino dei Bardi, peintures remarquables, mais qui, déjà du temps de Vasari, avaient presque disparu, quoiqu'il y eût à peine cinquante ans qu'elles avaient été faites.

Vers ce temps revint dans sa ville natale un fameux banquier siennois, nommé Agostino Chigi, et, autant parce que le Razzi avait la réputation d'être un bon vivant que parce qu'il avait celle d'être un grand peintre, il voulut faire connaissance avec lui, et, cette connaissance faite, il lui proposa de le conduire à Rome, et de le présenter au pape Jules II, qui faisait alors faire les salles du Vatican. Le Razzi accepta. Chigi et lui arrivèrent à Rome, et Chigi fit si bien, qu'il obtint pour son protégé la promesse d'un travail. Cette promesse faite, restait à savoir quel travail on lui donnerait. Pérugin peignait alors au Vatican; mais, comme il était vieux, qu'en ses mains la besogne allait lentement, qu'il ne pouvait se mettre à un autre travail que lorsqu'il aurait terminé celui qui l'occupait, on donna au Razzi la seconde chambre qu'il devait faire, et qui était proche de celle où Pérugin travaillait.

Le Razzi mit aussitôt la main à l'œuvre, peignit d'abord les frises, les arabesques et les ornements, et, dans des médaillons, commença d'exécuter certaines peintures assez remarquables. Mais, pendant que, emporté par ses folies habituelles, par ses orgies journalières, et par ce laisser aller insoucieux, si familier à l'artiste, il laissait traîner son travail en longueur, Raphaël d'Urbin arriva à Rome avec Bramante, son oncle, qui venait diriger les travaux de la nouvelle église de Saint-Pierre. Bramante présenta son neveu à Jules II. Raphaël exécuta pour le pape quelques croquis, et, à la vue de ces seules ébauches, Jules II, appréciant l'admirable génie du nouveau venu, ordonna qu'à partir de ce jour non-seulement Pérugin et le Razzi cesseraient de travailler, mais que l'on détruirait même tout ce qu'ils avaient fait. Raphaël ne voulut point qu'une pareille insulte fût faite à l'art dans la personne de son maître et de son confrère; il exigea que l'œuvre tout entière du Pérugin fût épargnée, et des peintures du Razzi il n'effaça que les médaillons, conservant tous les ornements qui sont autour des figures que fit Raphaël, lesquelles figures étaient la Justice, la Poésie, la Science et la Théologie : ce fut alors qu'Augustin Chigi, comprenant ses devoirs de protecteur, et voulant faire oublier au Razzi l'affront qu'il venait de subir, lui donna à peindre, dans son palais de la Farnesine, le

Noces d'Alexandre et de Roxane, et *la Famille de Darius.* Le premier tableau était si remarquable, que Vasari qui, de parti pris, attaque Razzi dans tout ce qu'il a fait, avoue que non-seulement cette fresque obtint un grand succès, mais encore qu'elle méritait ce succès.

Ce fut sur ces entrefaites et comme le Razzi venait d'achever ces deux fresques, que mourut Jules II et que Léon X fut nommé pape.

Cette mort et cette exaltation causèrent une grande joie au Sodoma : d'abord parce qu'il détestait Jules II ; ensuite parce que, connaissant les inclinations plus joyeuses et surtout plus libres de Léon X, il espéra arriver à jouir sous celui-ci d'un degré de faveur auquel il lui avait fallu renoncer sous le sévère Jules II. En effet, à peine eut-il été présenté par Augustin au nouveau pontife, que celui-ci lui commanda un tableau représentant l'antique Lucrèce se frappant d'un poignard. Or, sans doute, les études du nu qu'il avait faites dans le couvent de Monte-Olivetto avaient profité au peintre, car il réussit si admirablement le torse de la femme, et surtout cette tête agonisante qui rendait le dernier soupir, que le pape, enchanté de l'œuvre, nomma le Sodoma chevalier, et lui donna une somme d'argent considérable.

Alors le Sodoma revint à Sienne, sa patrie adoptive, pour y dépenser son argent à son goût et selon ses ha-

bitudes prises, et pour s'y glorifier de son nouveau titre. Mais l'argent s'écoula rapidement, et, comme sa nouvelle noblesse ne donnait nullement au Sodoma de quoi vivre, il lui fallut se remettre à l'œuvre. C'est alors qu'il fit pour l'église Saint-François une *Déposition de croix*, qui fut placée à droite en entrant, et, dans le cloître qui touche à cette église, un *Christ battu de verges*. Dans ce dernier tableau, il plaça encore son portrait avec les cheveux longs et la barbe rasée, chose d'autant plus remarquable que Jules II avait fait, au contraire, venir la mode de la barbe longue, et François Ier celle des cheveux courts.

Cette œuvre terminée, il fut appelé par Jacopo Setto à Piombino, où il exécuta différents tableaux : non-seulement ses tableaux lui furent largement payés, mais encore Jacopo, qui connaissait les goûts du Sodoma pour les choses extraordinaires, lui fit don de plusieurs animaux plus petits que d'ordinaire, l'île d'Elbe, qui lui appartenait, ayant ceci de particulier que toutes les races n'y arrivent qu'aux deux tiers du développement qu'elles obtiennent dans les autres pays. Razzi, enchanté, ramena toute sa ménagerie à Sienne. Puis, monté sur un de ses petits chevaux corses, ayant son singe en croupe, il se rendit à Florence, où l'appelait l'abbé de Monte-Olivetto, couvent du même nom que celui dans lequel il avait déjà travaillé, mais

qui n'a aucun rapport avec lui, se trouvant hors de la porte San-Friano. Il commença de faire, sur la façade du réfectoire, quelques peintures qui furent enlevées depuis. — Or, pendant ce temps, le hasard voulut que vint le jour de courir le pallium de saint Barnabé. Razzi, selon son habitude, courut sur un barberi, ayant son singe en croupe, et, malgré cette double charge imposée à son cheval, gagna le prix. Alors les enfants qui se tenaient près du but, et qui reconduisaient d'ordinaire le pallium jusqu'à la maison du vainqueur à grand bruit de vivats, de tambours et de trompettes, demandèrent au Razzi son nom pour le célébrer dignement par leurs cris.

— Sodoma, répondit bravement le vainqueur.

Et aussitôt toute la foule se mit à crier :

— Viva Sodoma! viva Sodoma!

Razzi marchait fièrement en tête et menait le triomphe.

A ce cri étrange et inaccoutumé qui retentissait jusqu'au fond des maisons les plus retirées, quelques puritains s'émurent et vinrent jusque sur leur porte, s'étonnant que l'on osât publiquement pousser le cri qui avait attiré le feu du ciel sur une ville.

La rumeur augmenta à mesure que les cris redoublaient; enfin, les cris continuant, la moitié de Florence se souleva, et peu s'en fallut que le cavalier, le cheval et le singe ne fussent lapidés.

Cela n'empêcha point Razzi de courir le pallium, et, comme il avait toujours les meilleurs chevaux, de gagner force prix ; il avait donc chez lui tous ses étendards, preuve de ses victoires, les montrant à tous ceux qui le venaient voir, et les mettant à ses fenêtres les jours de fête, comme faisaient au moyen âge les seigneurs de leurs bannières.

Pour en revenir aux œuvres du Sodoma, il fit encore vers le même temps, pour la confrérie de Saint-Sébastien in Camollia, près de l'église des Umiliati, une toile à l'huile destinée à être portée en bannière, représentant un *Saint Sébastien nu,* lié à un arbre, qui, reposé sur la jambe droite et retirant la gauche, lève la tête vers un ange qui lui apporte du ciel la couronne du martyre. C'est une de ses plus belles œuvres, et certes des plus dignes d'être louées. Au revers est une Notre-Dame avec son fils dans ses bras, et à ses pieds saint Sigismond, saint Roch et plusieurs religieux. Quelques marchands lucquois voulurent payer cette toile trois cents écus d'or ; mais la confrérie refusa de la vendre, ne voulant pas déshériter le couvent d'un pareil chef-d'œuvre.

Sodoma continua de vivre de la même vie capricieuse et fantasque, au milieu de ses animaux, dont, à chaque occasion, il augmentait le nombre : se reposant dans son insoucieuse oisiveté dès qu'il avait gagné quel-

que argent, ne se remettant au travail que lorsque l'argent manquait. C'est ainsi qu'il fit, dans la sacristie des frères del Carmine, une *Nativité de Notre-Dame ;* sur la place des Ptolémées, pour la confrérie des cordonniers, une *Madone avec l'Enfant Jésus dans ses bras*, entourée de saint Jean, de saint François, de saint Roch et de saint Crépin, patrons de la compagnie; dans le palais de la Seigneurie de Sienne, des tabernacles pleins de colonnettes et d'enfants, avec quelques figures d'adultes, parmi lesquelles un *Saint Victor armé de toutes pièces*, l'épée nue à la main, qui est une des belles choses qu'ait faites le Sodoma; enfin, dans le bas du même palais, un *Christ qui ressuscite*, et, un peu plus loin, une *Madone avec l'Enfant Jésus dans ses bras.*

Ce fut vers ce temps qu'arriva au Sodoma l'aventure du soldat espagnol qui lui valut, de la part du gouverneur de Sienne, la commande des fresques de la chapelle Saint-Jacques dans l'église du Saint-Esprit.

En outre, il fit, dans le dôme de Sienne, une peinture qui existe encore, à droite en entrant, et qui représente *Notre-Dame ayant son fils sur ses genoux*, saint Joseph d'un côté et saint Calixte de l'autre; pour la confrérie de la Trinité, une bière à porter les cadavres, et qui se conserve de nos jours dans la sacristie de la paroisse de San-Donato; enfin, une autre pour la confrérie de la Mort, que Vasari, tout hostile

qu'il est au Sodoma, estime la plus belle qui se puisse voir.

Cela nous pousserait trop loin de suivre le Sodoma tableau par tableau, et ferait dégénérer cette notice en catalogue; contentons-nous donc de dire que la vieillesse ne le guérit point de son caractère capricieux, et que, la maladie dont il mourut l'ayant pris sans regrets, sans remords et sans argent, il se fit philosophiquement transporter au grand hôpital, où il trépassa le 14 février 1549.

Vasari le fait vivre cinq années de plus, c'est-à-dire jusqu'en 1554.

En 1509, le Sodoma avait épousé Béatrix de Luca Galli, dont il eut une fille; mais, n'ayant point trouvé dans sa femme les qualités d'esprit qu'il eût désiré lui voir, il la prit en dégoût et s'éloigna d'elle, de sorte qu'elle vécut toujours du travail de ses mains et de l'argent de sa dot.

BACCIO BANDINELLI

Michel-Ange venait de terminer son admirable carton de *la Guerre contre les Pisans,* qui avait été placé dans la grande salle des Médicis, et qui était devenu, pour ainsi dire, le pôle où tendaient tous les grands peintres de l'époque.

Parmi les élèves qui venaient étudier le maître, parmi ces nombreux pèlerins qui venaient visiter le dieu, il devait y avoir, sous les dehors de l'admiration, bien des haines cachées, bien des jalousies couvertes. L'œuvre n'en restait pas moins une chose immense de pensée et d'exécution, et, si puissantes que fussent ces jalousies, il fallait bien les taire.

Cependant, un soir de l'année 1512, à l'époque de la révolution qui chassa le gonfalonier Pierre Soderini et rappela les Médicis, un homme s'introduisit, à l'aide d'une fausse clef, dans la salle qui renfermait le carton,

et, quand il se trouva seul là où la foule venait chaque jour, quand il se fut assuré que nul ne pouvait le voir, il mit en pièces le carton de Michel-Ange ! Était-ce une haine particulière qui le poussait ? Nous l'ignorons. Seulement, lorsque, le lendemain, on revint, comme d'habitude, pour étudier ou pour voir, on ne trouva plus que les morceaux de l'œuvre, et, lorsqu'on demanda qui avait commis ce sacrilége, on répondit :

— Baccio Bandinelli.

Et cependant c'était un des admirateurs les plus chauds, un des élèves les plus ardens du vieux maître ; car, chaque jour, il venait puiser pour lui un peu de cette inspiration large et poétique que Michel-Ange avait versée à grands flots dans ce dessin.

Peut-être voulut-il s'approprier ces morceaux du carton pour pouvoir les étudier seul. Il vaut mieux encore croire que ce fut son amour pour l'art, que sa haine pour l'homme, qui lui fit commettre ce qu'on peut appeler un crime ; mais, quelle qu'ait été la cause de cette action, toujours est-il que l'art fit une perte immense.

C'est que ce fut toujours un homme envieux et jaloux que le fils de l'orfévre Michel-Agnolo de Viviano ; c'est que, malgré un talent incontestable dans toutes les parties de l'art qu'il tenta, il trouva toujours quelqu'un au-dessus de lui ; et que, comme ce fut surtout

à la sculpture qu'il se livra, il est tout naturel qu'il ait haï Michel-Ange. Il était né en 1487, et son père l'avait mis à dessiner avec ses apprentis ; il allait souvent avec Piloto, qui devint un orfévre célèbre, étudier dans les églises, et modela aussi quelques ouvrages de Donato et de Verocchio. La première preuve qu'il donna de son talent est un *Marforio*, qu'il exécuta en neige, étant encore tout jeune.

Ainsi que nous l'avons dit, c'est la sculpture qu'il préférait à tout, et les premiers ouvrages qu'il étudia furent ceux de fra Felippo Lippi, à Prato. Alors, de l'atelier de son père, il passa dans celui de Francesco Rustici, et, d'orfévre, devint sculpteur. C'est là qu'il connut Léonard de Vinci, à qui il montra ses premiers dessins, et qui l'engagea à exécuter en marbre une tête ou un bas-relief. Il copia alors une tête antique qui se trouvait dans le palais Médicis, et Andrea Camesecci plaça cette copie sur la porte du jardin de sa maison ; puis, son père lui ayant fait venir des blocs de marbre de Carrare, d'un de ces blocs il tira un *Hercule terrassant Cacus*.

La révolution de 1512 arriva, et, comme nous l'avons raconté, ce fut à la haine de Baccio Bandinelli qu'on dut la perte du carton de Michel-Ange. C'est qu'une fois son premier pas fait dans l'art, il crut qu'il pourrait tout de suite, non-seulement atteindre le grand

maître, mais même le surpasser, et à la haine des autres il joignait, comme on voit, la vanité de soi-même. Ainsi, à partir de cette époque, ce fut contre Buonarotti une lutte continuelle; non pas cette lutte noble d'artiste à artiste, de gloire contre gloire, mais la lutte basse et rampante de la haine contre le talent, de l'envie contre le nom.

Lui aussi fit plusieurs cartons au charbon, entre autres une *Cléopâtre* qu'il donna à Piloto l'orfévre; puis, d'après ces cartons, il voulut se mettre à peindre; mais il ne savait tenir ni une brosse ni une palette, et cependant il voulait faire croire qu'il avait découvert seul les ressources de l'art. Il s'en alla donc trouver Andrea del Sarto et le pria de lui faire son portrait à l'huile, espérant pouvoir lui dérober ses secrets en le voyant travailler. Andrea y consentit tout de suite; mais il avait deviné la basse ruse dont Baccio voulait se servir; aussi, au lieu d'établir ses tons sur une palette, il attaqua si hardiment ses couleurs, que le sculpteur n'y comprit absolument rien. Alors, celui-ci eut recours au Rosso et lui exposa franchement ce qu'il désirait. Ils se mirent à travailler ensemble, et, quand Baccio se crut assez fort pour travailler seul, il exécuta deux tableaux à l'huile: *les Saints Pères retirés des limbes par le Sauveur*, et *Noé ivre devant ses enfants;* puis il tenta encore quelques essais qui ne lui réussirent pas, et alors il abandonna tout à fait la peinture.

On voit, dans les commencements de la vie de cet homme, un tâtonnement dans tous les arts, un essai dans tous les genres, non par amour, mais par haine ; non pas parce que ces arts étaient beaux, mais parce que ceux qui les exerçaient étaient grands, parce qu'à chaque essai qu'il faisait, soit en peinture, soit en orfévrerie, soit en sculpture, ceux qui jugeaient lui répondaient toujours par un nom supérieur au sien. On pourrait croire que ce fut de l'émulation, s'il n'y avait pas la destruction du carton de Michel-Ange pour prouver que c'était de l'envie. Ce n'était pas à côté des grands hommes qu'il voulait marcher, c'était en travers. Ce n'était pas pour aller aussi vite qu'eux qu'il travaillait ainsi, c'était pour les empêcher d'avancer.

Il en était donc revenu à la sculpture, et la première chose qu'il exécuta fut un *Mercure tenant une flûte en main*. En 1530, cette statue fut envoyée au roi de France. Il produisit encore une foule de dessins ; et une *Cléopâtre nue*, que lui grava Agostino de Venise, lui fit grand honneur, ainsi que quelques études anatomiques. Il modela encore un *Saint Jérôme*, que Léonard de Vinci et tous les artistes proclamèrent un chef-d'œuvre.

Baccio fut constamment soutenu par Léonard de Vinci, qui devait avoir intérêt à le pousser devant Michel-Ange. C'était, en effet, une époque de lutte continuelle,

où un grand nom ne pouvait exister qu'à condition qu'il tuerait les autres. Raphaël était venu avant la fin du Pérugin. Michel-Ange avait dépassé Ghirlandajo et repoussé en arrière Léonard de Vinci, comme celui-ci avait repoussé Andrea del Verocchio. C'était une marche rapide et précipitée, à la tête de laquelle il fallait se placer. Le grand Buonarotti les avait tous dépassés du pas, comme il les dépassait du front, et c'était à cet homme puissant que venait s'attaquer Bandinelli; c'était contre cette vérité incontestable qu'il se dressait; c'était à ce travail patient et continu qu'il venait opposer sa ruse basse et rampante; tout en luttant contre l'homme, il suivait la route tracée par l'artiste, et, en marchant éternellement derrière Michel-Ange, il ne servait qu'à le prouver davantage. A toute cette haine, à toute cette envie, qui ne pouvait l'atteindre, Michel-Ange restait impassible et fier, n'écoutant point les cris d'en bas, et ne voyant que les révélations d'en haut, trop occupé de son œuvre immense pour sentir les morsures de serpent, et méprisant cette foule dont le murmure se perdait avant d'arriver à lui.

La postérité, qui juge d'après ce qu'elle voit, qui n'assiste pas à cette lutte de chaque jour, qui prend les œuvres des artistes en laissant de côté les passions des hommes, sait toujours assigner à chacun la place qu'il mérite. Elle voit tous ces noms se presser, se confon-

dre, se vaincre quand ils vivent; mais, une fois que le temps a fait des cadavres de tous ces hommes, elle prend ce qui reste, et, comme à l'heure de la résurrection éternelle, elle juge et récompense. Ainsi, elle laisse le Pérugin et Raphaël marcher à côté l'un de l'autre, le premier avec toute sa pureté, le second avec tout son charme; elle laisse Michel-Ange aller seul dans sa gloire comme il allait seul dans sa vie; et, quand, à côté du nom de Michel-Ange, elle trouve celui de Baccio Bandinelli; quand elle voit que les passions de l'homme ont trop influé sur la vie de l'artiste, elle fait deux parts du cadavre, elle les anatomise et elle dit : «Voilà par où l'artiste fut grand; voilà par où l'homme fut petit.»

Ainsi, Bandinelli n'avait que dix-neuf ans, que déjà, comme dessinateur, il avait dépassé Andrea del Sarto et le Rosso. Léonard de Vinci lui avait promis un grand avenir, il n'avait donc qu'à marcher sans haine et sans crainte; et c'était déjà bien assez d'aller à côté de Michel-Ange, sans vouloir passer devant lui. Mais à ce commencement de gloire succéda l'envie, qui influa sur son talent, qui le détourna de la route qu'il eût pu suivre, et il avait déjà fait une mauvaise action avant d'avoir accompli une grande œuvre.

Et cependant, à côté de lui, tous, sans jalousie, avaient tracé leur chemin, avaient établi leur but. Ra-

phaël, Titien, Bartolomeo, Andea del Sarto, Jules Romain, Primatice, Benvenuto Cellini, — cet autre antagoniste qu'il rencontra par la suite, mais qui, moins impassible que le grand vieillard, voulut se débarrasser de lui à sa manière, — concentrant toutes leurs forces dans leur talent, tout leur amour dans leur art, accomplissaient silencieusement leur tâche. Lui seul voulut combattre... Qu'en résulta-t-il? Il fut exécré de ses contemporains, et la postérité ne lui tint aucun compte de ses efforts; car elle s'inquiète peu des nains qui tournent autour d'un géant; et, quand elle regarde les merveilles de Michel-Ange, elle ne se retourne pas pour chercher ce qu'a fait Bandinelli.

Cependant, comme nous ne sommes pas la postérité, mais que nous sommes simplement l'historien d'un homme, nous nous contenterons de le suivre dans sa carrière d'artiste, de mettre une étiquette sur ce qu'il a exécuté, de classer ses œuvres; puis, après, de juger l'homme si nous en avons le temps.

En 1513, Julien lui confia l'exécution d'un *Saint Pierre* haut de quatre brasses et demie pour l'église de Santa-Maria-del-Fiore; mais il ne termina cette commande qu'en 1565, à l'époque du mariage de la reine Jeanne d'Autriche.

En 1515, Léon X passa à Florence, et Baccio dut faire, sous l'arceau de la galerie, près du palais, un

rcule colossal, haut de neuf brasses et demie. Le *vid* de Michel-Ange, ce tour de force que le grand ılpteur avait accompli, poursuivait la vanité de Bac- ; mais, comme il ne pouvait s'en défaire ainsi que du ton, il crut pouvoir l'attaquer en face, et au *David* il posa son *Hercule*. Le David de marbre tua Hercule, nme, vivant, il avait tué Goliath.

Alors Baccio se rendit à Rome pour présenter au pape modèle d'un *David coupant la tête du géant*, qu'il ulait exécuter en bronze ou en marbre et placer dans cour du palais des Médicis, à la place de celui de onato. Le pape trouva le modèle fort beau ; cette fois, œuvre succomba, non pas sous celle du maître, mais us elle-même ; car le pape, qui ne jugeait pas le mo- ment opportun pour faire jeter le modèle en bronze, vait envoyé Baccio chez Andrea Conticchi, de Monte- ansavino, à qui il avait confié la direction des orne- ments et des statues de marbre de la chapelle de Nos- a-Donna-de-Loretto. Andrea accueillit fort bien Baccio lui donna à exécuter *la Nativité de la Vierge*. Après ir terminé une maquette, Baccio commença son uche; mais il ne put s'accorder avec Andrea, blâma dessin et critiqua ses œuvres.

— Il faut agir avec la main et non avec la langue, dit sévèrement maître Andrea, et il ne suffit pas de siner sur le papier, il faut encore dessiner sur

le marbre. A l'avenir, Baccio, parlez des autres avec plus de circonspection.

Baccio répondit par des injures et Andrea voulut le tuer. Pareille affaire devait lui arriver plus tard avec Benvenuto Cellini. Baccio se réfugia à Ancône, où Rafaello da Monte-Lupo acheva son ébauche, dont il était dégoûté.

D'Ancône, Bandinelli revint à Rome, et obtint du pape quelques statues à faire pour le palais des Médicis à Florence.

Il exécuta en marbre un *Orphée* qui, par les sons de sa lyre, adoucit Cerbère; il imita l'*Apollon du Belvédère* dans son ensemble.

Benedetto da Rovezzano fit un piédestal pour cette statue, qui fut placée, par l'ordre du cardinal Jules, dans la cour du palais des Médicis.

- Baccio exécuta encore deux statues colossales pour la Vigna de Monte-Mario, et, immédiatement après, il fit *le Massacre des Innocents.*

Ici, l'artiste est vraiment grand, et sa réputation, qui ne s'était encore répandue qu'en Itatalie, s'étendit dans toute l'Europe.

Puis il fit le modèle en bois et les figures en cire du mausolée du roi d'Angleterre, qui fut jeté en bronze par Benedetto da Rovezzano.

A cette époque, deux ambassadeurs de François Ier

virent les statues du Belvédère et admirèrent beaucoup le *Laocoon*. Les cardinaux Médicis et Bibbiéna, avec qui ils se trouvaient, leur promirent d'intercéder auprès du pape pour que Sa Sainteté envoyât au souverain français quelques morceaux précieux.

Ils proposèrent même le groupe du *Laocoon* et demandèrent aux ambassadeurs s'il serait agréable au roi. Ils répondirent qu'un tel présent serait d'un trop grand prix ; alors un des cardinaux dit :

— Eh bien, on enverra à Sa Majesté ou celui-là ou un autre parfaitement semblable.

Et ils firent demander à Baccio s'il se sentirait le courage de le copier. Celui-ci répondit que non-seulement il ferait un groupe aussi beau, mais qu'il espérait encore le surpasser. Il exécuta tout de suite un modèle en cire, et, lorsque les marbres furent arrivés, il se fit construire un atelier au Belvédère et se mit à l'œuvre.

Sur ces entrefaites, Léon X mourut empoisonné, et Adrien VI, le pape du hasard, lui succéda. Baccio partit pour Florence, laissant son ouvrage inachevé, comme tous les ouvrages qu'on avait commencés quand Adrien VI monta sur le trône pontifical. Enfin, Clément VII remplaça Adrien, et, pour son couronnement, il commanda des statues et des bas-reliefs à Baccio, qui se remit à son *Laocoon*.

A ce moment, Titien fit paraître un dessin gravé sur bois, représentant trois singes enveloppés par des serpents.

Baccio termina son groupe, qui plut tellement à Clément VII, que celui-ci préféra donner des statues antiques au roi de France, et garder la copie de Bandinelli. Il exécuta ensuite *le Martyre de saint Côme et de saint Damien*, celui de *Saint Laurent*, *condamné par Décius à être grillé*. Ce dessin lui valut le titre de chevalier de Saint-Pierre.

Bandinelli revint à Bologne, où, pour lutter avec son premier maître, Francesco Rustici, qui peignait *la Conversion de saint Paul*, il fit un *Saint Jean dans le désert*, qu'il exposa dans la boutique de son père. Le dessin en était assez beau; mais, cette fois encore, la peinture tua le dessin.

Une nouvelle occasion de nuire à Michel-Ange se présenta bientôt, et Baccio la saisit avec empressement. Sous le pontificat de Léon X, on avait tiré de Carrare un bloc de marbre haut de neuf brasses et demie et large de cinq, dont Buonarotti devait faire un *Hercule colossal terrassant Cacus*, qui serait le pendant de son *David*. Léon X vint à mourir; le travail resta inachevé, et, Clément VII, quand il fut élu pape, fit venir de nouveaux marbres pour les tombeaux des Médicis, dans la chapelle de San-Lorenzo. — Domenico Buoninsegni,

chargé des affaires de Sa Sainteté, proposa à Michel-Ange de surfaire le compte des marbres nouvellement arrivés, et de ceux qui étaient destinés à la chapelle de San-Lorenzo. Michel-Ange refusa, et s'attira ainsi la haine de Dominique, lequel intrigua si bien auprès de Clément VII, que le marbre échut à Baccio, qui fut envoyé à Carrare pour l'examiner. Les directeurs de Santa-Maria-del-Fiore devaient le conduire par eau jusqu'à Signa. Arrivé à huit milles de Florence, le bloc tomba dans le fleuve, au moment où l'on allait le débarquer, et il s'enfonça dans le sable à une telle profondeur, que les plus habiles architectes ne savaient quel moyen employer pour le retirer. Enfin Piero Rosselli détourna le cours de l'Arno, creusa le lit du fleuve, et, à l'aide de grues et de leviers, conduisit le bloc à terre.

Pendant qu'on retirait le marbre de l'eau, Baccio s'aperçut qu'il n'était pas d'une dimension à lui permettre d'exécuter les figures de son modèle. Il prouva au pape qu'il était forcé d'abandonner son premier dessin. Il en fit d'autres, et Sa Sainteté choisit celui qui représentait Hercule tenant Cacus par les cheveux. Baccio revint à Florence, trouva le marbre rendu heureusement dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore et attaqua son bloc.

Il voulut ensuite peindre un *Christ mort* environné des trois Maries, de Nicodème et de plusieurs autres person-

nages ; mais il ne put en faire que le carton. Il exposa au Marché-Neuf, dans la boutique de Giovanni de Goro, son ami, une *Déposition de croix* où l'on voyait le Christ entre les bras de Nicodème, la Vierge fondant en larmes, et un ange tenant les clous et la couronne d'épines.

Michel-Ange vint voir ce tableau avec l'orfévre Piloto, et se contenta de dire que Baccio n'était pas né pour être peintre. Baccio fut forcé de s'avouer vaincu, et renonça définitivement à la peinture. Alors il prit avec lui un frère du Franciabigio, nommé Agnolo, et lui fit peindre le *Christ mort environné des trois Maries;* puis, en 1527, craignant la haine d'un de ses voisins, homme influent dans le parti populaire, il quitta Florence et se réfugia à Lucques.

Pendant ce temps avait eu lieu la ligue de Clément VII contre Charles-Quint, et l'empereur impie avait fait prisonnier le pape rebelle. Rome fut prise d'assaut et pillée par ceux du connétable de Bourbon; mais Charles-Quint, en apprenant la nouvelle de cet événement, désavouva l'action du connétable, prit le deuil et le fit prendre à sa cour; ce qui ne l'empêcha pas de retenir son saint prisonnier au château Saint-Ange, d'où il ne le laissa partir que moyennant une rançon que promit Sa Sainteté. C'était la seconde fois qu'il abandonnait un prisonnier sur une simple promesse, et la pre-

mière ne lui avait pourtant pas assez bien réussi pour qu'il se fiât à la seconde. Quand le pape rentra dans Rome, il oublia, comme François I[er] avait oublié en rentrant en France; seulement, il oublia un peu moins, et l'empereur espagnol reçut le quart des quatre cent mille écus d'or.

De retour à Rome, le pape voulut accomplir un vœu qu'il avait fait dans sa prison; car, s'il ne payait pas aux hommes, il payait à Dieu.

Il fit donc demander à Baccio le modèle d'un *Saint Michel* armé d'une épée et environné de sept grandes statues représentant les sept péchés capitaux. Bandinelli se mit à l'œuvre dans une salle du Belvédère, et commença un figure fort belle; puis il fit jeter en bronze une foule de figurines, des *Vénus*, des *Hercule*, des *Apollon*, des *Léda*, qu'il donna au pape et aux seigneurs de la cour.

Puis, lorsque Charles-Quint vint à Gênes, il lui offrit une *Descente de croix* en demi-relief, et joignit au titre de chevalier de Saint-Pierre, que lui avait donné Sa Sainteté, une commanderie de Saint-Jacques, que lui accorda l'empereur. La république de Gênes, en souvenir des services que le prince Doria avait rendus à sa patrie, demanda au sculpteur une statue de Neptune, haute de six brasses; Baccio reçut cinq cents florins à l'avance, sur mille qu'on lui alloua, et il se

rendit à Carrare, pour commencer son ébauche dans la carrière del Polvaccio.

Après la fuite des Médicis, on avait conseillé à Michel-Ange de s'emparer du bloc de marbre que Baccio avait à peine ébauché pour son *Hercule terrassant Cacus.*

Buonarotti voulait s'en servir pour représenter *Samson terrassant mille Philistins avec une mâchoire d'âne*; mais, après avoir été surintendant et commissaire général des fortifications de Florence, Michel-Ange fut forcé de quitter cette ville avec deux des siens, et il se rendit à Venise. Puis, quelque temps après, il se laissa fléchir et revint à Florence, où il reprit ses travaux de défense. Lorsque la paix fut conclue, lorsque Clément VII, comme nous l'avons dit, fut remonté au trône pontifical, Michel-Ange reçut du pape l'ordre de travailler à la sacristie de San-Lorenzo, et Baccio, celui d'achever son *Hercule*. Bandinelli, pour s'attirer les bonnes grâces de Clément VII, lui envoyait toutes les semaines des rapports odieux sur les magistrats et les citoyens. Cette conduite, jointe à ses antécédents, augmenta encore le nombre de ses ennemis, qui usèrent de tout leur crédit auprès du duc Alexandre pour mettre obstacle à l'achèvement de son groupe ; mais, à cette époque, il y eut, après la guerre de Hongrie, une conférence à Bologne entre le pape, Charles-Quint, Hippolyte de Médicis et le duc Alexandre.

Baccio était aussi politique que méchant. Il avait compris que tout était perdu s'il ne frappait pas un grand coup. Il profita donc de l'occasion et courut s'agenouiller et baiser les pieds de Sa Sainteté, en lui offrant un très-beau *Christ flagellé à la colonne*, demi-relief, d'une brasse de hauteur sur une brasse et demie de largeur, et une médaille faite par son ami Francesco del Prato, représentant d'un côté le portrait de Clément VII, et de l'autre le Christ flagellé. La ruse réussit : le pape agréa le double cadeau, et l'artiste sauva l'homme.

Le pape avait donné à faire à Michel Agnolo, père de Bandinelli, une grande croix en argent, ornée de bas-reliefs représentant *la Passion de Notre-Seigneur*, pour les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore. Quand l'orfévre mourut, l'ouvrage était inachevé; il passa, avec bon nombre de matières d'argent, dans les mains de son fils, qui supplia Clément VII d'en confier l'achèvement à Francesco del Prato, qui l'avait accompagné à Bologne. Malheureusement pour ce nouveau calcul du sculpteur, qui voulait d'abord se faire rembourser les travaux de son père, et ensuite gagner quelque chose sur ceux de Francesco, l'Église, qui avait été dépouillée pendant la guerre, avait besoin d'argent, si bien que le pape fit fondre toutes ces matières et renvoya Baccio achever son groupe à Florence.

Il n'y a pas, dans la vie de cet homme, un seul pas qui ne tende à un calcul ou à une méchanceté. Il avait reçu cinq cents écus sur la statue qu'il devait faire pour la ville de Gênes, et il ne l'avait pas achevée. Aussi, au moment de son départ, le cardinal Doria vint-il le trouver en le prévenant que, s'il tombait dans les mains d'André Doria, celui-ci lui ferait tenir sa promesse aux galères. Baccio répondit qu'il avait à Florence un marbre qu'il destinait à cette statue, et le cardinal le laissa partir tranquillement.

Arrivé à Florence, il travailla à son *Hercule*, qu'il acheva en 1531. Mais, soit haines particulières, soit que l'œuvre ne fût pas bonne, on disait tant de mal de cette statue, que le duc Alexandre n'osait la livrer au public. Baccio eut recours au pape, lequel écrivit au duc de fournir au sculpteur tout ce qui lui serait nécessaire.

Le groupe fut placé sur un piédestal en marbre, et transporté à la place qui lui était destinée. Là, les critiques, qui, jusque-là, n'avaient pu que murmurer, éclatèrent tout à coup. Le malheureux *Hercule* était trop voisin du *David* de Michel-Ange; la différence était trop palpable : Baccio fut forcé de faire entourer son groupe de planches et de le retoucher, et, quand la foule fut nombreuse, un homme se mêla à tous ceux qui critiquaient, recueillant les critiques, et, le soir, il alla les répéter à Baccio.

— Eh bien, qu'a-t-on dit? demanda le sculpteur à cet homme.

— Rien de bon, répondit celui-ci.

— Ainsi ce groupe...?

— Ne plaît à personne.

— Et toi, qu'en penses-tu ?

— Moi, pour ne pas faire comme les autres, et pour vous faire plaisir, dit le bonhomme, j'en penserai du bien.

— Je ne veux pas que tu en penses du bien, répliqua Baccio ; moi, je n'en pense de personne, nous serons quittes.

Quoiqu'il cachât sa douleur, cette critique unanime le faisait cruellement souffrir. Clément VII, pour le dédommager, lui donna un domaine qui touchait à sa terre de Pinquimonte; mais Baccio avait, au milieu de toutes ses affaires, oublié André Doria. Celui-ci se souvenait, lui, et était homme à se souvenir longtemps; en sorte qu'il fit menacer Baccio, par le duc Alexandre, de toute sa colère, s'il ne venait pas terminer sa statue. Le pauvre Bandinelli ne se souciait pas d'aller à Carrare; mais le cardinal Cibo et le duc Alexandre l'y déterminèrent, et il partit. Une fois arrivé, non-seulement il ne travaillait pas, ou du moins travaillait peu au *Neptune,* mais encore il disait beaucoup de mal d'André Doria. Ceux qu'il avait pris pour

confidents étaient des espions du prince, si bien qu'un jour Baccio n'eut que le temps d'abandonner tout et de revenir à Florence.

A son retour, il eut, d'une femme avec laquelle il vivait, un enfant qu'il nomma Clément.

Le pape venait de mourir, et, en 1534, Paul III — le pape infâme, qui avait livré sa sœur à Alexandre VI, — lui succéda.

C'était un homme honteusement dépravé que cet Alexandre Farnèse, qui, marié déjà à une dame de Bologne, eut d'elle deux enfants, dont l'une, Constance, fut sa concubine, qu'il fit épouser ensuite à un Sforze.

Les exécuteurs testamentaires de Clément VII, les cardinaux Hippolyte de Médicis, Cibo, Salviati, Rodolphe et messer Baldassare Tarini da Pescia, voulurent faire placer son tombeau dans l'église de la Minerva, à côté de celui de Léon X. Le cardinal de Médicis fit confier l'exécution de ces deux mausolées à Alfonso Lombardi, sculpteur ferrarais. Alfonso avait fait les modèles et attendait l'ordre d'aller chercher à Carrare les marbres nécessaires, quand, en se rendant auprès de Charles-Quint, Hippolyte de Médicis mourut empoisonné. L'occasion était trop belle pour que notre Baccio n'en profitât pas. Il partit donc pour Rome, et courut tout droit chez Lucrezia Salviata de Médicis. C'était l'époque où Philippe Strozzi, Antonio Francesco degli Albezzi,

et d'autres exilés florentins, se réunissaient tous les jours dans les appartements du cardinal Salviati pour chercher les moyens de déterminer l'empereur Charles-Quint, qui était à Naples, à agir contre le duc Alexandre. Le cardinal, aux sollicitations de Lucrezia Salviata, avait promis une audience au sculpteur florentin, si bien que Baccio ne sortait pas plus du palais que les exilés, et que ceux-ci, qui, comme tous les conjurés, voient toujours un espion dans un inconnu, résolurent de se défaire de Bandinelli, qu'ils ne connaissaient pas. Heureusement pour lui, il n'eut plus besoin de revenir au palais, et s'arrangea avec deux autres cardinaux; mais il n'obtint qu'une partie de ce qu'il voulait avoir. Antonio di San-Gallo fut choisi pour dessiner les mausolées, et le sculpteur Lorenzello pour surveiller la taille des marbres. Il resta donc à Bandinelli l'exécution des statues et des bas-reliefs.

Lorsqu'il eut fini ses modèles, il alla les porter aux cardinaux Cibo, Salviati et Baldassare Tarini, qui dînaient dans le jardin du cardinal Ridolfi. Pendant qu'il était là, le sculpteur Solosmeo, qui n'aimait personne en général, et qui détestait Baccio en particulier, arriva chez le cardinal. Celui-ci ordonna de l'introduire, et dit à Bandinelli de se cacher et d'écouter ce que le nouveau venu allait dire de ses modèles. On donna à boire à Solosmeo, et à peine l'eut-on mis sur le chapitre des tombeaux, que

la chose commença. D'abord, il reprocha aux cardinaux d'en avoir confié l'exécution à un pareil ignorant; à ce mot, il joignit celui d'avare, puis celui d'insolent; et les épithètes de ce genre se succédèrent avec une rapidité prodigieuse. Baccio n'y tint pas, et sortit furieux de l'endroit où il était caché, en s'écriant :

— Que t'ai-je fait pour parler ainsi de moi ?

Le pauvre Solosmeo était interdit ; il ne savait que répondre. Que faire alors ? Il prit le parti le plus sage, celui de se sauver, tout en disant :

— Par le ciel ! je ne veux plus avoir affaire à des prêtres.

— Tâche de démentir tout cela, dit Ridolfi à Baccio.

— Oui, monseigneur, répondit le sculpteur.

Mais c'était un de ces *oui* invraisemblables, une de ces promesses impossibles comme en faisait souvent Baccio, et non-seulement il ne fit pas oublier les épithètes injurieuses de Solosmeo, mais il fit tout ce qu'il put, au contraire, pour en augmenter la force et le nombre ; et, quand il eut reçu l'argent qu'il devait recevoir, il abandonna les statues inachevées et entra au service du duc Côme. Les cardinaux adjugèrent alors la statue de Léon à Rafaelo de Montelupo, et celle de Clément à Giovanni di Baccio.

Le Tribolo était allé à Carrare chercher les marbres pour le tombeau de Jean de Médicis, père du *duc*

Côme. On pouvait être sûr d'avance que Baccio s'efforcerait de lui enlever cet ouvrage ; il y réussit. Pour exécuter son mausolée, il lui échut plusieurs marbres que Michel-Ange avait laissés à Florence. Parmi ces marbres, il s'en trouvait que le grand Buonarotti avait ébauchés. Aussi, la première chose que fit Baccio fut de les détruire, ainsi que le groupe d'*Hercule et Antée*, que fra Giovanni Agnolo avait déjà presque terminé. Enfin, il construisit le soubassement du tombeau, qui consiste en un dé isolé posé sur un socle et surmonté d'une cimaise au-dessus de laquelle est un amortissement formant frise et orné de crânes de chevaux réunis par des draperies. Venait ensuite un autre dé plus petit, occupé par la statue de l'invincible Jean de Médicis, armé à l'antique, et tenant à la main le bâton de général. Un bas-relief représentait le seigneur Jean, entouré de soldats, de prisonniers et de femmes nues. Dans cette composition, Baccio introduisit une figure portant un cochon sur son épaule. C'était, à ce qu'il parait, un trait de satire lancé contre Baldassare da Pescia, qui avait fait donner à d'autres sculpteurs, comme nous l'avons déjà dit, les statues de Léon et de Clément, dont lui, Bandinelli, avait d'abord été chargé.

Baccio était l'homme des longues entreprises, non pas parce qu'elles pouvaient lui donner beaucoup de gloire, mais parce qu'elles devaient lui rapporter beau-

coup d'argent; puis, quand prince ou duc, pape ou roi, avait donné à l'artiste les travaux à faire, Baccio s'efforçait de faire oublier ces travaux en disparaissant tout bonnement, comme il avait fait pour André Doria, c'était ce qu'on peut appeler une banqueroute d'art, et, comme jusque-là elle lui avait parfaitement réussi, il en essaya encore une fois auprès du duc Côme.

Le duc avait quitté le palais des Médicis pour revenir habiter avec la cour celui de la Piazza, où siégeait autrefois le gouvernement. Baccio conseilla à Côme de faire faire dans la salle d'audience une décoration de trente-huit brasses de largeur sur dix-huit de hauteur en pierre de Fossato et en marbre. Voici la description qu'en donne Vasari :

« Le mur du fond devait être occupé par trois grands arcs, dont deux eussent servi de fenêtres, et eussent été décorés dans leur épaisseur de quatre colonnes, avec une archivolte ornée de consoles pour former le cintre. Ces colonnes enrichissaient à la fois l'extérieur du palais et l'intérieur de la salle. L'arcade du milieu, qui renfermait une niche et non une fenêtre, était accompagnée de deux autres niches semblables, l'une au couchant, et l'autre au levant, ornées de quatre colonnes corinthiennes hautes de dix brasses. Dans les vides laissés par les pilastres qui portaient l'entablement, des niches hautes de quatres brasses et demie auraient re-

fermé des statues comme la grande niche du fond et les deux niches latérales. Baccio et Giuliano avaient encore des projets plus vastes et plus dispendieux pour la décoration extérieure du palais. La salle étant de biais, il fallait la mettre d'équerre en dehors, et pratiquer à cet effet une saillie de six brasses au pourtour des façades du vieux palais, avec des colonnes hautes de quatorze brasses qui en soutenaient d'autres entre lesquelles étaient les arcades qui dominent la galerie où se trouvent les géants et la terrasse. Au-dessus, une autre distribution de pilastres, avec le même ordre d'arcades, devait porter un dernier ordre d'arcs et de pilastres dans le genre d'un théâtre. Enfin, tout le dessus aurait été couronné d'une espèce d'entablement crénelé. Baccio et Giuliano, craignant que cet immense projet n'effrayât le duc, résolurent de ne lui parler d'abord que de la décoration intérieure de la salle d'audience et de la façade en pierre de Fossato, du côté de la place. Les plans et les dessins furent exécutés par Giuliano, et présentés au duc par Baccio, qui lui montra que l'une des grandes niches latérales renfermerait Léon ramenant la paix en Italie, et l'autre Clément VII couronnant l'empereur Charles-Quint. Les sujets qui auraient décoré les petites niches devaient rappeler les grandes actions de ces papes. Les statues en pied de Jean de Médicis, du duc Alexandre et du duc Côme, accompagnées de

nombreux ornements sculptés, auraient occupé les niches placées entre les pilastres. »

Ces dispositions plurent beaucoup au duc, qui voulait avoir la plus belle salle de l'Italie. Giuliano désirait que la taille des pierres de Fossato, destinées aux soubassements, aux colonnes et aux corniches, fût entièrement confiée aux ouvriers de Santa-Maria-del-Fiore. Ces hommes habiles auraient très-bien terminé tous les ornements de pierre, si Baccio s'y fût prêté; mais le sculpteur entendait mieux ses intérêts, et ses intérêts étaient que la chose traînât en longueur, puisqu'il recevait, outre son traitement de chaque mois, cinq cents écus pour chaque figure de marbre. Aussi ne s'occupait-il qu'à faire ébaucher les statues, sans s'occuper de les continuer. Après plusieurs années, à peine si la moitié de la taille était achevée. De toutes les statues, trois seulement furent posées : celle de Jean de Médicis, du duc Alexandre, et, sur un soubassement en brique, celle du pape Clément VII. Il commença celle du pape Léon, et termina celle du duc Côme; c'était bien le moins que les morts fissent place aux vivants.

Mais, si l'œuvre n'était pas assez avancée pour que le duc en fût content, elle l'était assez pour que Baccio ne s'en occupât plus; il voulut donc faire oublier cette première entreprise pour une autre qui, sans doute, lui serait plus lucrative, et il conseilla à Côme de faire

continuer un chœur octogone dans l'église du directeur de Santa-Maria-del-Fiore. Felippo Brunelleschi en avait laissé un modèle en bois, avec l'idée de l'exécuter en marbre par la suite, sur le même dessin, en y ajoutant toutefois quelques ornements. Baccio dit au duc qu'avec les revenus de Santa-Maria-del-Fiore, on subviendrait aux frais d'exécution, et que tout la gloire en serait pour Son Excellence. Enfin, avec ses dessins et ses conseils, il s'arrangea si bien, que Côme lui dit de se mettre à l'œuvre.

Il commença donc en suivant les dessins de Felippo Brunelleschi ; mais il ajouta des colonnes et des ornements de mauvais goût. Puis, pour décorer l'autel, Baccio modela en cire un *Christ mort* accompagné de deux anges, dont l'un tenait les instruments de la Passion. La statue du Christ était si grande, que c'était à peine si l'on pouvait célébrer la messe à la chapelle où on l'avait mise. Derrière l'autel, Baccio construisit un piédestal en saillie sur lequel il plaça, entre deux anges agenouillés, Dieu le Père donnant sa bénédiction. Le gradin de l'autel, d'une brasse de hauteur, était orné de plusieurs sujets tirés de la Passion de Notre-Seigneur, qui devaient être exécutés en bronze. Sur l'arcade du fond, Bandinelli éleva l'Arbre du péché avec le Serpent à face humaine, et les figures d'Adam et d'Ève. En dehors du chœur, dans le soubassement, il avait

ménagé un vide de trois brasses de longueur environ, pour y représenter, en marbre ou en bronze, l'histoire de la Création. Vingt et un sujets de l'Ancien Testament devaient couvrir le reste du soubassement; pour plus de richesse encore, chaque sorte de pilastre ou de colonne aurait supporté un prophète en marbre.

Une grande quantité de marbre arriva donc de Carrare, et Baccio attaqua ses statues.

Il fit d'abord un *Adam*; mais il le trouva trop serré des flancs ; et ce qui n'était pas assez bon pour le premier homme le fût assez pour un dieu : *Adam* devint *Bacchus*. En suivant la hiérarchie naturelle, Ève devait venir après Adam ; mais, comme à son prédécesseur, il lui manquait quelque chose, et la première pécheresse devint *Cérès*. Baccio donna son *Bacchus* au duc Côme, et sa *Cérès* à la duchesse Leonora ; puis il refit une seconde fois les deux seuls habitants du paradis terrestre; mais ils étaient d'avance maudits du public, ainsi qu'ils le furent de Dieu, et, comme les originaux vivants chassés de l'Éden, les deux copies de marbre furent chassées de l'église.

A partir de ce moment, Baccio ne tint plus aucun compte des critiques et laissa ses statues inachevées, sans s'inquiéter des murmures de la foule. Une fois qu'il avait reçu le prix de ses travaux, ils lui devenaient tout à fait indifférents. Ainsi, il abandonna, sans l'a-

chever, son *Christ mort*; il ne finit point la statue du Père Éternel. Il était riche et possédait deux domaines à la campagne et une maison à la ville. Ainsi les statues de Jean de Médicis, la salle d'audience du palais, le chœur et l'autel de Santa-Maria-del-Fiore étaient des choses complétement oubliées pour Baccio, qui daignait cependant s'occuper un peu de la statue de *Dieu le Père*. Il était donc indolemment couché dans sa paresse et dans son insouciance, n'ayant plus autour de lui personne à haïr, quand Benvenuto Cellini revint de France.

La première chose que fit Benvenuto en arrivant à Florence, fut d'aller trouver le duc Côme, qui le reçut d'abord avec un ton sévère, mais qui bientôt prit un air plus gracieux et le questionna sur son voyage.

Baccio Bandinelli, d'après ce que nous en avons vu, n'était pas homme à dormir tranquille à côté de ce nouveau protégé; aussi les intrigues recommencèrent de plus belle; mais, cette fois, il avait, comme Primaticio en France, affaire à un de ces hommes qui brisent tous les obstacles qu'ils rencontrent.

Baccio avait déjà si bien réussi auprès du duc, que le pauvre Benvenuto ne reçut même pas l'argent nécessaire pour payer ses ouvriers. L'orfévre attendit alors le duc dans la via di Servi.

— Monseigneur, lui dit-il, je ne reçois plus l'argent

dont j'ai besoin, ce qui me donne lieu de croire que vous vous méfiez de moi. J'affirme cependant à Votre Excellence que je ne l'ai trompée en rien, et je me fais fort d'exécuter mon ouvrage trois fois mieux que le modèle, ainsi que j'ai promis. Monseigneur, continua Benvenuto voyant que le duc ne lui répondait rien, cette ville a toujours été l'école des grands talents ; mais, dès qu'on y a appris quelque chose, on doit aller travailler ailleurs si l'on veut augmenter la gloire de sa patrie et de son prince. Votre Excellence sait que c'est ainsi qu'ont agi Donatello, Léonard de Vinci et Michel-Ange; elle me permettra, j'espère, de suivre les idées de ces grands maîtres, je ferai ce que je pourrai pour ajouter à votre gloire, monseigneur; mais surtout gardez le Bandinelli, car, si Votre Excellence le laissait partir, son ignorance tuerait notre école.

Le duc garda un instant de silence, fixant un regard sévère sur Benvenuto, pour s'assurer que c'était une résolution prise, et, quand il vit qu'aucun signe du visage de l'orfévre ne démentait ce qu'il venait de dire :

— Restez, Cellini, lui dit-il, et vous ne manquerez de rien.

Cellini se remit à l'œuvre; mais il fut forcé d'ajouter de l'argent à ce que donnait le duc pour que la statue allât plus vite qu'au pas, comme il le dit lui-même.

Cela se passait en 1546.

Un matin donc, de cette année 1546, que le pauvre Benvenuto, qui comparait sa mauvaise position en Italie à la position brillante qu'il avait quittée en France, était trop triste pour travailler, il monta sur son petit cheval, mit cent écus dans sa poche et s'en alla à Fiesole.

Il allait voir un fils naturel de deux ans, qu'il avait en nourrice chez la femme d'un de ses ouvriers, espérant que la vue de cet enfant lui enlèverait de sa tristesse et lui rendrait de la force. A cette pensée d'amour se joignait une pensée de vengeance, et à côté de l'argent qu'il portait à la nourrice se trouvait un poignard qu'il destinait à Baccio. Aussi, malgré les caresses de l'enfant, quoique ses deux petites mains serrassent bien fort le cou de Cellini, l'homme fut plus fort que le père, la vengeance l'emporta sur l'amour, et, quand il eut une dernière fois embrassé l'enfant, qui devait mourir quelques temps après, il remonta à cheval, mais cette fois avec une seule pensée, et se dirigea vers Florence.

Chaque soir, Bandinelli traversait la place San-Domenico pour se rendre à une ferme qu'il possédait près de là. Au moment où Benvenuto arrivait par un côté sur son petit cheval, Baccio arrivait de l'autre sur un mulet. Les deux hommes se trouvaient donc face à face,

et quelqu'un qui eût été là eût pu les juger d'un seul coup d'œil. L'un, qui rapportait de la cour de François Ier ce ton d'élégance, de chevalerie particulier au grand roi, et dont la figure franche et ouverte révélait toutes les passions de son âme, porta tout d'un coup la main à son poignard. L'autre, avec tous les dehors de l'honnêteté qui cachent la ruse, ne put cependant assez se commander et devint pâle comme un mort. D'un côté le visage qui dit le cœur, de l'autre la figure qui voile l'âme.

Benvenuto marcha droit au sculpteur, qui tremblait de tous ses membres ; mais, lorsqu'il s'aperçut qu'il était sans armes :

— N'aie pas peur, lui dit-il ; tu n'es pas digne que je te frappe : tu es assez lâche pour qu'on te tue, mais je ne le suis pas assez pour t'assassiner ; tu peux donc continuer ton chemin ; seulement, ne dis jamais rien de l'orfévre Benvenuto, et souviens-toi qu'il t'a fait grâce.

Et celui-ci rentra chez lui, après ce trait de générosité, qui cependant ne lui porta pas bonheur, puisque, comme nous l'avons dit, le surlendemain, son enfant mourut.

A quelque temps de là, un ouvrier nommé Francesco quitta Bandinelli et vint demander de l'ouvrage à Benvenuto. Celui-ci lui fit réparer la figure de Méduse.

Au bout de quinze jours, l'ouvrier dit à son maître qu'il avait parlé à Bandinelli, lequel offrait à Cellini un fort beau bloc de marbre.

— Réponds-lui que j'accepte, dit Benvenuto ; mais préviens-le que ce bloc lui portera malheur ; il me provoque et il oublie déjà la place San-Domenico. Non-seulement j'accepte, mais encore je veux le battre ; quant à toi, tu dois être son espion : retourne donc chez lui et fais lui part de ma volonté.

Un jour de fête, Benvenuto se rendit au palais du duc après dîner.

— Sois le bienvenu, lui dit Côme en le voyant entrer ; voici une caisse que m'envoie le seigneur Stephano da Palestrina ; ouvre-la et voyons ce que c'est.

— C'est, dit Benvenuto, après l'avoir ouverte, une merveilleuse statue de marbre grec, monseigneur, et je n'ai rien vu, dans les figures antiques, qui soit comparable à cette figure d'enfant. Le seigneur Stephano da Palestrina est homme de goût, et Votre Excellence trouvera difficilement un cadeau pareil à lui faire.

Puis le sculpteur expliqua au duc en quoi cette statue était belle, et, au milieu de l'explication, Baccio entra.

Le duc se retourna avec un mouvement de mauvaise humeur.

Bandinelli alla droit à la caisse et dit en ricanant au duc :

— Monseigneur, voilà encore une de ces choses dont je vous ai parlé tant de fois ! Que Votre Excellence sache que les anciens n'entendaient rien à l'anatomie ; aussi leurs ouvrages sont pleins d'erreurs.

— C'est justement le contraire, répliqua le duc, que Benvenuto vient de me prouver par de fort beaux arguments, que votre présence a interrompus, messire Baccio.

— Votre Excellence doit savoir, dit Cellini, que le Bandinelli est un composé de mal augmenté de pire ; que toute œuvre grande et belle est incompatible avec son talent étroit et mesquin, comme toute action noble est inconnue à son cœur vil. Quant à ce que j'ai dit à Votre Excellence sur cette statue, c'est la pure vérité, monseigneur ; je juge, moi, avec l'enthousiasme du beau, et messer Bandinelli avec la haine de ce qui lui est supérieur.

Le duc s'amusait fort de cette sortie de Benvenuto, et ce fut sans doute pour la continuer qu'il descendit dans les salles basses avec les deux artistes, l'un à sa droite et l'autre à sa gauche.

Ce fut Baccio qui le premier rompit le silence.

— Monseigneur, dit-il, quand je découvris mon groupe d'*Hercule et Cacus*, on fit sur lui plus de cinquante sonnets infâmes, et la canaille en disait tout le mal possible.

— Monseigneur, dit à son tour Benvenuto, quand Michel-Ange découvrit sa sacristie, où il y a tant de belles statues, plus de cinquante sonnets à sa louange accueillirent l'œuvre, et notre savante école en dit tout le bien imaginable; c'est ce qui eut lieu encore, monseigneur, quand le grand Buonarotti exposa son magnifique carton; mais quelqu'un sans doute n'était pas de l'avis de tout le monde, et un homme, dont je ne me rappelle pas le nom, peu connu comme artiste, déchira le carton pendant la nuit.

Bandinelli devint pâle à faire croire qu'il allait mourir, et Benvenuto garda sa figure impassible, où perçait toutefois un léger sourire de triomphe.

— Et que pouvez-vous reprendre, messer Benvenuto, à ma statue d'*Hercule?* dit enfin Bandinelli.

— Si Votre Excellence veut me le permettre, continua l'orfévre, après lui avoir expliqué les beautés de la statue antique, je lui ferai toucher les erreurs de l'œuvre moderne; ce ne sera pas plus difficile, monseigneur, mais cela prendra peut-être un peu plus de temps, car il y a beaucoup à dire.

Le duc ne put s'empêcher de sourire en écoutant cette lutte des deux hommes, et dit à Cellini d'exposer son opinion.

— D'abord, monseigneur, reprit Benvenuto, ce n'est pas mon opinion à moi seul que je vais vous dire; c'est

l'opinion de ceux qui ont jugé Michel-Ange que je veux vous répéter. Or, voici ce qu'ils disent : Si l'on rasait les cheveux d'Hercule, il ne lui resterait plus assez de crâne pour contenir sa cervelle ; quant à sa face, c'est aussi bien celle d'un monstre que celle d'un homme, mais un monstre qui tiendrait à la fois du lion et du bœuf. La tête est fort mal attachée aux épaules ; et, si Cacus avait seulement porté un coup là, il est évident que la tête eût roulé à terre. Les deux épaules ressemblent aux deux bâts d'un âne, et le dos à un sac de noix. On ignore comment les deux jambes tiennent à ce tout difforme, et l'on cherche vainement sur laquelle Hercule s'appuie, car, à coup sûr, il ne s'appuie pas sur les deux. La statue tombe en avant de plus d'un tiers de brasse ; et Votre Excellence sait que c'est la plus grande et la plus impardonnable de toutes les erreurs dont se rendent coupables tous ces petits sculpteurs qui pleuvent par douzaines ; jamais l'auteur de cette statue, ajoute l'école, n'a vu un homme nu, car il ne lui eût pas fait de pareils bras ni de pareilles jambes.

La harangue de l'orfévre fut interrompue par une insulte violente de Baccio, insulte qu'on fit souvent à Benvenuto en arrière, car il ne l'eût pas soufferte en face, et qu'il ne punit pas en ce moment à cause de la présence du duc. Quoiqu'elle lui mît la rage au cœur, il se contint et répondit en riant, ce qui déconcerta le

Bandinelli ; puis il marcha droit à celui qui venait de l'insulter et lui dit :

— Souviens-toi que tu as un bloc de marbre à m'envoyer et que, si demain tu n'as pas tenu ta promesse, je te tue. — Pardon, monseigneur, reprit-il en revenant au duc mais, les extravagances de cet homme m'ont fait oublier ce que je dois à Votre Excellence ; qu'elle daigne m'excuser.

Le lendemain, Benvenuto reçut le bloc promis.

A partir de ce jour, Baccio fut perdu dans l'esprit du duc ; et, lorsqu'il eut terminé sa statue de *Dieu le Père*, et qu'il le pria de venir la visiter, Côme s'y refusa.

L'enfant qu'il avait eu à l'époque de la mort de Clément VII, était devenu presque un homme ; et le duc, qui ne faisait pas retomber sur le fils les mauvaises actions du père, lui avait donné son buste en marbre à sculpter. Mais l'enfant fut forcé de venir trouver Côme et de lui demander la permission d'aller à Rome, ne pouvant plus supporter les mauvais traitements de son père. Le congé fut accordé, et, quand le jeune Clément partit, triste et souffrant, pas une larme ne tomba des yeux de Baccio ; bien plus : quand, à peine arrivé à Rome, le jeune homme y mourut, pas un remords ne parut toucher le cœur de son père.

On avait, depuis plusieurs années, tiré de Carrare un énorme bloc sur lequel Baccio avait donné un à-compte

de cinquante écus. Il devait en faire un *Neptune*: mais le possesseur du bloc fit prévenir le sculpteur qu'il allait faire partager son marbre, pour le vendre plus facilement, puisqu'il ne le payait pas en entier. Benvenuto Cellini et Ammanati, ayant appris que le bloc n'appartenait pas encore à Baccio, demandèrent à entrer en commun avec lui pour le groupe. Mais, quoi qu'ils fissent, Baccio fut plus adroit qu'eux, et, grâce à la protection de la duchesse Léonora, le *Neptune* lui fut confié.

Il fit venir son élève Vicenzio de Rossi pour tailler; mais, ayant appris que Michel-Ange faisait un *Christ mort* et quatre autres figures pour l'église Santa-Maria-Maggiore, il se mit à achever celui que Clément lui avait laissé en mourant. Ainsi, non-seulement cet homme n'avait rien donné à son fils pendant sa vie, mais il se servait encore de ses œuvres après sa mort.

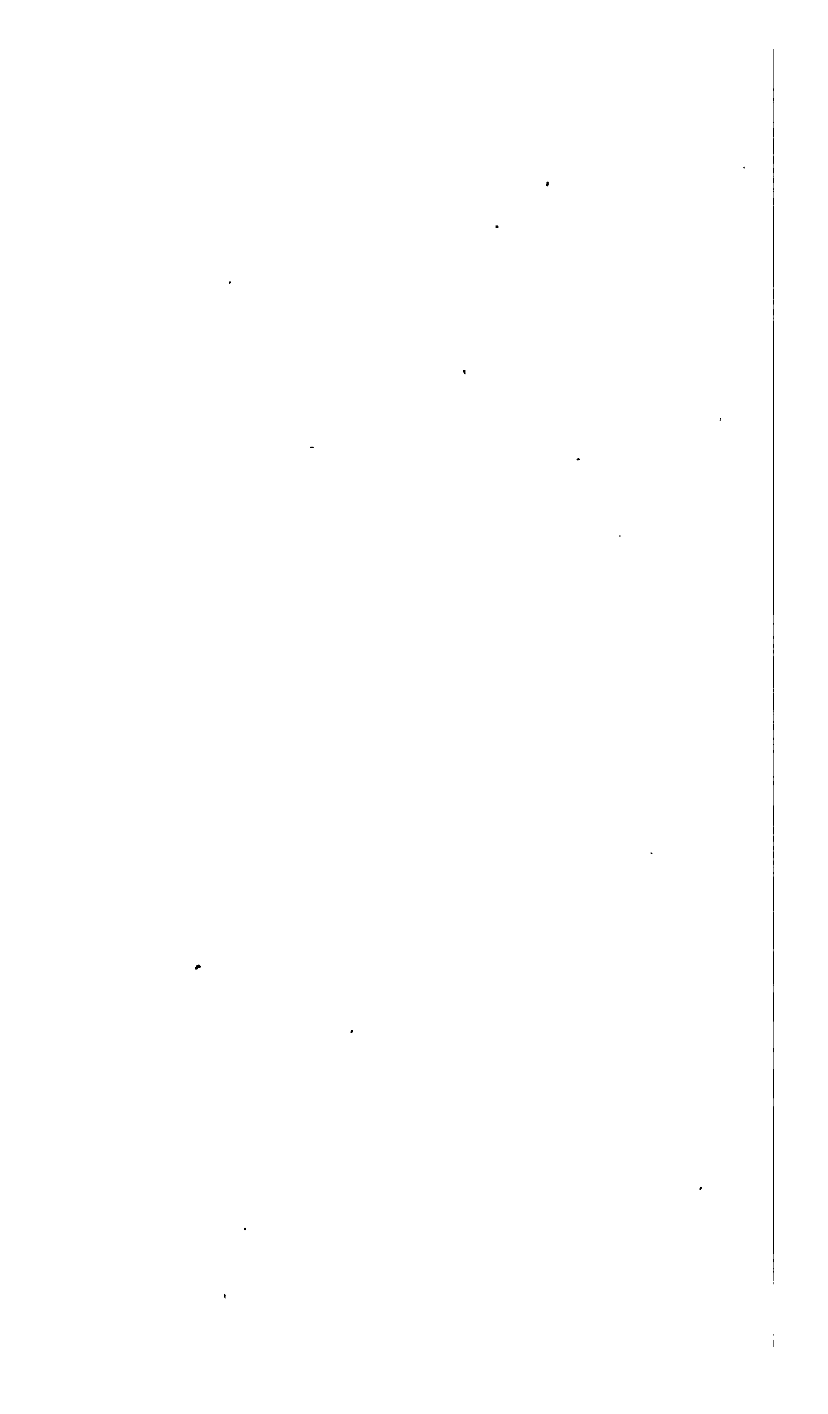
Quel génie il eût fallu à Baccio pour cacher cette vie de haine et de ruses! Malheureusement, comme artiste, ce n'était presque rien à côté de Michel-Ange dont il fut un mauvais copiste, et, comme homme nous avons vu ce qu'il était.

Baccio obtint des Pazzo de creuser un tombeau et d'élever un autel de marbre pour y poser ses statues dans leur chapelle de l'église des Servites. Quand la sépulture fut finie, il voulut y déposer de ses propres

mains les restes de son père, Michel Agnolo, — peut-être la seule action sainte qu'il ait faite de sa vie. Aussi, comme si Dieu avait craint qu'il ne l'effaçât plus tard, dès qu'elle fut accomplie, il lui envoya la mort.

Il était âgé de soixante et douze ans. Ses obsèques furent célébrées avec pompe; il fut enterré à côté de son père, et l'on grava sur leur tombeau l'épitaphe suivante :

D. O. M.
BACCIUS BANDINELLI, DIVI JACOBI EQUUS
SUB HAC SERVATORIA IMAGINE
A SE EXPRESSA CUM JACOBIA DONUS,
UXORE, QUIESCIT. AN. S. M. D. L. IX.



ANDRÉ DEL SARTO

Je vais écrire en quelques pages l'histoire d'un homme qui était né pour être le premier peintre de son siècle, le rival de Léonard, le vainqueur du Pérugin et du Corrége ; l'égal du plus grand maître, du divin Raphaël ; d'un homme dont la carrière eût été heureuse, brillante, enviée, si un amour insensé ne l'eût perdu fatalement.

Abreuvé d'humiliations et de chagrins, il a traîné ses jours dans la honte et le désespoir. De douleur en douleur, de faiblesse en faiblesse, de misère en misère, il est arrivé au suicide moral, le plus affreux des suicides !

Il a vicié son talent, anéanti son caractère, souillé son nom. Il n'a pas craint, le malheureux, de s'avouer voleur pour une femme qui n'a pas pu lui rendre, en

échange de tant d'abnégations, de tant de sacrifices, même un sentiment de pitié.

Si, parmi les vies des peintres, il en existe de plus curieuses et de plus agitées, il n'en est certes pas de plus triste et de plus touchante.

C'est un terrible exemple, une grande leçon, un enseignement salutaire pour les artistes de tous les temps et de tous les pays.

Andrea Vannocchi, connu plus communément sous le nom d'André del Sarto du métier de son père, naquit à Florence, le 26 novembre 1478.

Nous sommes arrêté, dès le début de cette notice, par une grave dissidence qui s'élève parmi les biographes.

Bottari, trompé apparemment par une inscription tumulaire consacrée à la mémoire de notre artiste dans l'église des Servi, a cru devoir corriger la date adoptée par Vasari, et retrancher d'un coup de plume dix ans de la vie d'Andrea, sur la foi d'un chiffre erroné.

L'historien Lanzi et plusieurs écrivains toscans o étrangers ont suivi la correction de l'édition romain de la *Vie des peintres*, s'en rapportant de confiance a zèle et à l'érudition bien connue de Bottari. Mais i paraît hors de doute, d'après l'acte de baptême co servé dans les archives de Santa-Maria-del-Fiore, q la naissance d'André del Sarto doit être fixée au m et à l'année que nous enregistrons plus haut.

Ajoutons pour mémoire, et sans donner la moindre importance à des assertions qui ne sont appuyées sur aucune preuve, qu'une famille de Bruxelles prétend compter au nombre de ses ancêtres l'heureux tailleur qui a donné la vie et le surnom à André.

D'après cette version, le père de notre artiste aurait exercé la profession de tailleur dans la bonne ville de Gand, sa patrie, et c'est à Gand même qu'Andrea Vannocchi aurait vu le jour.

Quoi qu'il en soit, le petit André fut placé par ses parents dans la boutique d'un orfévre florentin, pour y apprendre le métier de joaillier, que Benvenuto Cellini devait élever, peu de temps après, à toute la hauteur d'un art.

André avait sept ans. Il savait à peine lire et écrire ; mais, en sortant de l'école, il n'avait eu garde d'oublier ses plumes et son encrier ; et, par suite de cette contradiction éternelle qu'on remarque toujours entre le choix du père et l'inclination du fils, il se plaisait beaucoup plus à dessiner sur les cartons des figures bien sombres et des profils bien noirs, qu'à manier l'or et l'argent : matières qui auraient dû, au contraire, éblouir les yeux et l'imagination d'un enfant.

Peut-être aussi que le ciseau et la lime lui paraissaient des instruments trop durs pour ses mains délicates ; car il montra, dès l'enfance, un caractère faible

et soumis ; une vague tristesse, une sensibilité maladive, une douceur angélique, dont toutes ses paroles, tous ses mouvements, tous ses gestes étaient empreints, se révélaient de prime abord dans cette frêle nature, et ne présageaient que trop les malheurs qui, plus tard, devaient l'accabler.

Le maître d'André prit patience pendant quelque temps, espérant utiliser le jeune apprenti pour les besoins de son commerce ; mais, voyant qu'il n'en pouvait rien tirer, ni de gré, ni de force, un jour que Jean Barile, peintre grossier et plébéien, comme dit Vasari, vint à entrer dans sa boutique, il lui proposa d'emmener cet enfant, qui montrait une véritable vocation pour la peinture.

Jean Barile demanda à voir quelque ébauche de son élève, et, après avoir examiné deux ou trois dessins qu'André lui présenta en tremblant, content de son savoir-faire, il le prit avec lui.

Une fois livré à ses penchants naturels, l'enfant fit merveille. Il travaillait nuit et jour avec une telle assiduité, une telle persévérance, que son maître, craignant pour sa santé, fut obligé de contenir son ardeur et de lui ordonner le repos.

André montrait, surtout un sentiment exquis, un goût très-prononcé pour les beautés de la nature. Il tâchait de reproduire sur la toile, avec les plus vives

couleurs les objets qui le frappaient. Si son dessin n'était pas très-correct, si ses conceptions n'étaient pas d'un ordre élevé, on admirait cependant dans ses esquisses une grande pureté de couleurs, une suave harmonie de tons, une connaissance presque instinctive du clair-obscur et de la perspective qui étonnaient dans un enfant de son âge. Jean Barile n'en pouvait croire ses yeux. Il se promenait dans les rues, parlant tout seul et tout haut des progrès de son élève. Il prenait au collet les artistes de sa connaissance qu'il rencontrait, et, lorsqu'il les avait entraînés dans son atelier, leur demandait, en se croisant les bras, si c'était là la besogne d'un enfant de dix ans.

Bref les choses marchèrent si vite et si bien, que Jean Barile s'avoua, non sans un peu de confusion, que son élève en savait plus que lui. Ce brave homme, tout grossier et tout plébéien que Vasari voudrait nous le faire croire, mettant de côté son amour-propre, s'en alla trouver un matin Pierre di Cosimo, qui passait alors pour un des meilleurs peintres de Florence, et lui dit brusquement :

— Vous êtes, à mon idée, le premier artiste de votre école ; j'ai un élève à qui j'ai appris le peu que je savais ; à l'heure qu'il est, il pourrait me donner des leçons, à moi et à bien d'autres. Le petit ira loin, s'il est bien guidé. Le garder auprès de moi serait un vol,

quoique j'en aie le droit par un marché en règle; car je l'ai nourri quand il ne m'était bon à rien, et je pourrais maintenant prélever les deux tiers de ce qu'il gagne. Mais Dieu me préserve d'une telle infamie! Je veux qu'il soit un grand peintre et qu'il fasse honneur à Florence. Voulez-vous vous en charger, maître?

C'était un singulier homme que ce Pierre di Cosimo. Placé réellement en première ligne parmi les peintres naturalistes du XVIe siècle, sa vie était si étrange, ses idées étaient si bizarres, ses goûts si excentriques, que ceux qui ne le connaissaient pas bien l'eussent pris plutôt pour un fou que pour un enthousiaste.

Son amour de la nature était poussé si loin, qu'il ne voulait pas que la main de l'homme osât toucher à l'œuvre de Dieu. Il laissait croître ses cheveux, sa barbe, ses ongles dans toute leur longueur. Jamais la serpe d'un jardinier n'avait touché à sa vigne, à ses arbres, à ses plantes; arroser les fleurs lui eût semblé une profanation sacrilége, un crime de lèse-nature. Son jardin présentait l'aspect hérissé et sauvage d'un petit coin d'une forêt des tropiques.

Il ne prenait jamais ses repas à la même heure, sous prétexte que les animaux, les seuls êtres raisonnables de la création, mangeaient quand ils avaient faim et non pas quand la cloche sonnait l'heure du dîner. La société, avec ses lois inflexibles et ses étroites conve-

nances, lui était en horreur. Son plus grand plaisir était de voir filer les nuages. Il contemplait, tout un jour durant, dans une muette extase, ces châteaux de géant, ces cathédrales aériennes, ces Babels fantastiques qui s'élèvent au ciel en moins d'une seconde et qu'un souffle du vent disperse en moins d'un instant.

Un jour, on le trouva immobile devant le mur d'un hôpital. Comme un de ses amis, après l'avoir fortement secoué par le bras, lui demandait ce qu'il pouvait regarder avec tant d'attention, Pierre tendit l'index dans la direction de quelques taches jaunâtres et nauséabondes, et répondit gravement :

— Mon ami, voilà trois siècles que les malades crachent sur ce mur ; je n'ai jamais vu de dessins plus bizarres, de plus capricieux méandres, de plus poétiques dentelures. Il faut que l'art humain s'incline et s'avoue vaincu devant l'œuvre du hasard.

— Tu as raison, maître, dit l'ami en s'éloignant. Ta place n'est pas ici, elle est dans les cabanons de l'hôpital.

Outre ces manies et grand nombre d'autres dont je fais grâce au lecteur, Pierre di Cosimo détestait particulièrement deux choses : le son des cloches et le chant des moines.

Tel était le maître chez lequel fut placé André del

Sarto. Jean Barile se donna beaucoup de mal pour mener à bout une négociation si délicate.

Il dut revenir plusieurs fois à l'assaut ; car l'atelier de maître Pierre n'était pas ouvert à qui voulait. Le jour où il put enfin emporter le consentement si longtemps sollicité, Jean Barile l'annonça à son élève comme une véritable faveur. Il l'embrassa sur le front, lui donna quelques avertissements sommaires sur les habitudes et l'humeur de l'homme auquel il aurait affaire désormais, et, après l'avoir recommandé au nouveau maître avec les plus vives et les plus affectueuses paroles, il se sépara de son cher André les yeux mouillés de larmes. Excellent Jean Barile ! il venait de s'apercevoir seulement alors qu'il aimait cet enfant comme un fils.

Nous n'essayerons pas de décrire tout ce que le pauvre André dut endurer pendant son long apprentissage sous un homme tel que Pierre di Cosimo ; lui, si modeste, si doux, si timide, forcé de se voir rudoyer, à toute heure du jour, par un caractère impérieux, fantasque, inégal.

L'argile à côté du fer !

Ce n'est pas que maître Pierre témoignât à son élève de l'aversion ou de la froideur, bien au contraire : touché de sa docilité et de son respect, fier de ses progrès vraiment prodigieux, émerveillé de son talent, il l'avait

pris en grande affection ; mais ce fut de cette affection même que le pauvre André eut le plus à souffrir. Au bout de quelque temps, elle était devenue pour le jeune peintre un fardeau si lourd, une tyrannie tellement intolérable, que, s'il avait pu trouver ailleurs un morceau de pain et un abri, il n'eût point hésité à s'évader de l'atelier ; ce qui n'était pas, à cette époque, une entreprise aussi facile qu'on pourrait le croire.

Quitter l'atelier du maître était alors pour un artiste ce que serait de nos jours pour un soldat de déserter son régiment.

Nous demandons la permission à nos lecteurs de les introduire dans la grand'salle du palais de Florence appelée le salon du Pape, où l'on avait exposé à l'admiration du monde entier les deux célèbres cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Nous laisserons parler André del Sarto lui-même, ne mettant dans sa pensée et dans sa bouche que des sentiments tout à fait historiques, des paroles strictement conformes à celles qu'il dut prononcer dans la scène qui nous est attestée par tous les biographes.

Le jour baissait, la foule des dessinateurs et des peintres, venus de tous les coins de la terre pour étudier et copier les deux admirables dessins, s'était écoulée lentement. Il ne restait plus dans la salle que deux jeunes gens qui, malgré l'heure avancée, ne faisaient

pas encore mine de quitter le travail. L'un était André; assis sur son banc, un carton sur ses genoux, il dessinait un groupe de Léonard; l'autre, debout devant son chevalet, tâchait de reproduire, sur la toile, le fameux soldat de Michel-Ange, qui, malgré tous ses efforts, ne peut réussir à faire couler sur ses membres ses vêtements mouillés.

Ils continuaient en silence à faire aller, l'un son crayon, l'autre son fusain, sans quitter des yeux leurs modèles, et comme si aucun des deux ne se fût aperçu de la présence de l'autre.

Mais un observateur attentif eût remarqué, à des signes imperceptibles, que la pensée des deux jeunes peintres, si occupés de leur besogne en apparence, se portait vers le même objet, et qu'il régnait dans leurs âmes une sympathie secrète, en attendant qu'elle devînt de l'amitié.

Si le magnétisme eût été déjà inventé à cette époque, rien de plus facile que d'expliquer par un mot ce qui se passait dans le cœur des deux artistes; mais, au xvie siècle, on se contentait de croire à la magie.

Depuis longtemps, André avait distingué, dans la foule des élèves, ce jeune homme grave et studieux, qui arrivait toujours le premier au salon, et s'en allait le dernier.

L'honnêteté, la franchise, la sérénité inaltérable

d'une conscience pure rayonnaient sur ses traits. André se sentait attiré vers lui par une puissance irrésistible; mais sa timidité naturelle l'empêchait de faire le premier pas.

D'un autre côté, l'inconnu aimait André d'une affection de frère, sans lui avoir jamais adressé la parole. Vingt fois, il avait été sur le point de lui tendre la main, et de lui demander son amitié franchement et sans détour; mais la réflexion avait arrêté ce premier élan, et il avait toujours fini par se taire, un peu par discrétion, un peu aussi par la crainte d'être repoussé; car rien ne ressemble tant à la fierté que la modestie et la réserve.

Cependant, ce jour-là, le jeune artiste avait cru remarquer dans André des dispositions singulières à la franchise et à l'abandon. A plusieurs reprises, il avait saisi dans son regard une expression craintive et presque suppliante. Il attendit que tout le monde se fût retiré, et, lorsqu'ils furent seuls, il se décida à rompre le silence, et jeta en l'air une phrase de monologue qui, sans exiger directement une réponse, pouvait passer pour un commencement d'entretien.

— Allons, dit-il tout haut, voilà qu'on n'y voit plus clair; il est temps de partir.

— C'est vrai, répondit timidement André.

L'inconnu posa sa palette et ses pinceaux, rangea son

chevalet et fit un pas vers André, qui, par une espèce de consentement tacite, s'était levé à son tour et se disposait à serrer son dessin.

— Vous avez bien travaillé aujourd'hui, dit le jeune peintre en abordant décidément son camarade.

— J'ai fait de mon mieux, monsieur, répondit André en venant au-devant de lui.

— Voulez-vous me permettre de regarder votre travail ?

— Très-volontiers ; seulement, je vous avertis que vous ne verrez rien de bon.

— Mais ceci est admirable, s'écria le peintre en jetant les yeux sur le dessin que lui tendait André. Je n'ai jamais vu une telle pureté de lignes, une telle suavité de contours, tant de charme et tant d'élégance réunis à tant de précision, à tant de vigueur. Sur ma foi, camarade, vous devez être bien heureux et bien fier de votre talent. Il y a une fortune au bout de votre crayon.

— Hélas ! fit le pauvre André en baissant les yeux avec tristesse.

— Il me semble que vous avez soupiré. Seriez-vous malheureux, par hasard ?

— Oh ! oui, monsieur, bien malheureux !

— En ce cas, touchez là, mon ami ! nos cœurs sont faits pour s'entendre.

— Eh quoi ! vous aussi, vous auriez à vous plaindre de votre sort? continua André en serrant avec effusion la main que lui tendait l'inconnu.

— Qui n'a pas ses chagrins dans ce monde ! Mais ne parlons pas de moi, mon ami. D'où vous viennent vos malheurs?

— J'ai un maître, fit André avec un nouveau soupir. Et le vôtre ?

— Je n'ai plus de maître, répondit l'inconnu.

— Comment ! et c'est là ce qui cause votre tristesse?

— Certainement, poursuivit le jeune peintre avec lenteur. Lorsqu'on a un abri et du pain, des couleurs toutes payées et de la toile pour rien, une voix pour vous diriger, une âme pour vous comprendre, un regard bienveillant ou sévère pour vous accorder le blâme ou l'éloge que vous avez mérité; lorsqu'on a une charmante jeune fille pour modèle et un peu pour maîtresse, une vieille femme pour essuyer vos pinceaux et pour allumer votre lampe, de joyeux camarades pour vous mettre en colère, et un méchant portier pour l'envoyer au diable, de quoi se plaindrait-on? on est presque en famille !

— On voit bien que vous n'avez jamais mis le pied dans notre atelier, répliqua tristement André, aux yeux duquel le poétique tableau tracé par son camarade of-

frait le plus frappant contraste avec la réalité de sa position.

— Quel est votre maître?

— Pietro di Cosimo. Quel était le vôtre?

— Mariotto Albertini. Pourquoi voudriez-vous quitter l'atelier de Pietro?

— Parce que ma vie n'est plus tenable; et pourtant je suis fait à la patience, je vous le jure.

» Il est certain que mon maître a un peu l'esprit à l'envers; l'admiration farouche, exclusive, ombrageuse en quelque sorte, qu'il a toujours nourrie pour la nature, le fait tomber dans des bizarreries, des excès, des transports désagréables et même dangereux pour ceux que la nécessité oblige de frayer avec lui; avec les années, ses humeurs noires prennent un caractère alarmant.

» Il est fou, cela est clair. L'autre jour, ne m'a-t-il pas traité de canaille et d'âne bâté, parce que j'ai marché, sans le savoir, sur une pincée de sciure de bois, qui formait je ne sais quelle figure étrange, qu'il se plaisait à considérer depuis trois heures.

» Hier, j'ai eu toutes les peines du monde à l'empêcher de sortir tout nu dans les rues de Florence, et, pas plus tard que ce matin, comme les cloches de Santo-Spirito carillonnaient à triple volée, cela lui a donné un si grand accès de fureur, qu'il voulait aller pendre

le sonneur à la plus haute croisée de son clocher...

— Cela fait mal à penser qu'un si vaillant artiste, l'auteur du *Couronnement de la Vierge*, que nous avons tous admiré, soit sujet à de si déplorables faiblesses.

— J'ai eu tort peut-être de parler ainsi de mon maître, reprit André avec un ton de regret. Il faudrait jeter pieusement un manteau sur de tels écarts. Un maître n'est-il pas un second père ? Mais vous m'avez paru si bon, si affectueux, si discret, que je n'ai pu résister au désir de vous conter mes chagrins. D'une autre part, si cela continue, je serai bien forcé de quitter l'atelier, dussé-je me jeter dans l'Arno.

— Pauvre garçon ! dit le jeune inconnu en lui secouant fortement la main pour cacher son émotion. Mais c'est assez comme cela. Vous ne pouvez plus rester chez cet homme, cela est sûr. Puisque nous voilà dans la même position, nous tâcherons de nous en tirer le mieux que nous pourrons. Deux infortunes font souvent un bonheur.

— C'est vrai, vous avez aussi quitté votre maître.

— Moi, c'est différent : c'est lui qui m'a quitté.

— Comment ! il vous aurait renvoyé ? Cela me semble impossible.

— Il a fait mieux que cela : il a planté là la boutique et le métier ; il a jeté ses élèves à la porte, ses pin-

ceaux par la fenêtre, et s'en est allé, vous ne devineriez jamais où ni pourquoi faire?

— A Rome, à Venise, pour changer de manière ou d'école?

— A la porte San-Gallo, pour tenir une taverne.

— C'est incroyable!

— Ma foi, si le cœur vous en dit, nous pouvons souper ce soir à l'auberge de mon respectable maître.

— Le premier coloriste de l'école florentine!

— Vous le verrez avec un brave tablier de toile grise autour du corps, les manches retroussées jusqu'au coude, un énorme couteau de cuisine au côté, jouant aux cartes ou aux dés, ou à la *mora* du soir au matin, et buvant à lui seul autant de vin que toutes ses pratiques.

— Si vous ne m'inspiriez la plus grande confiance, je croirais, en vérité, que vous vous raillez de moi. Mariotto Albertini un ignoble tavernier! qui eût pu s'attendre à une telle métamorphose en voyant sa sublime *Visitation*, ce chef-d'œuvre qui efface, par la vigueur des tons, par l'éclat, par le relief, tout ce qu'on a peint à Florence de nos temps? Pauvre cervelle humaine!

— Insatiable gosier!

— C'est de la folie.

— C'est de l'intempérance... Cet homme a le génie dans le ventre. Mais parlons d'autre chose; car, si je

me représentais encore messire Albertini tel que je l'ai vu ce matin, marchant comme un navire ballotté par les flots, et sentant le vin à pleine bouche, mon cœur se soulèverait de dégoût, et le rouge me monterait à la figure.

— Ainsi donc, vous voilà dans la rue, comme je serai demain, ce soir peut-être?

— Avec cette différence que je ne parle pas de me jeter dans l'Arno ; non, Dieu merci ! Avec deux bras, une volonté, de la jeunesse, on se tire toujours d'affaire. Je ne vous cache pas que, dans les premiers moments, cela m'a paru un peu dur de me trouver seul et abandonné sur la terre. J'ai regretté la maison, les serviteurs, les camarades et surtout la jolie Gilletta, notre charmant modèle. Mais, puisque je vous trouve, nous vivrons, si vous voulez, comme deux frères; et, si l'un de nous vient à tomber malade, l'autre le soignera. Cela vous va-t-il?

— Comment vous exprimer ma reconnaissance ! s'écria André, ému jusqu'aux larmes.

— Touchez là, et tout est dit !

— Mais, reprit André en hésitant, je ne possède pas la moitié d'un florin, et les logeurs ne voudront pas nous faire crédit. C'est un si mauvais métier que le nôtre !

— Qu'à cela ne tienne ! j'ai un pourpoint tout neuf, une barrette et une plume qui m'ont fait le plus grand honneur à la dernière procession de la Saint-Jean. Je les

donnerai à compte sur notre loyer. Pour la nourriture, j'ai une idée. Nous irons loger à la halle aux blés. Il est impossible que quelques-uns de ces honnêtes marchands, en voyant notre enseigne au-dessus de la croisée — je m'en charge ! — il est impossible, dis-je, que les vénérables bourgeois ne soient pas tentés de se faire peindre tout vifs pour quelques méchants boisseaux de farine.

— Vous songez à tout !

— Je m'en flatte. Et, tenez, j'oubliais le plus important ; nous avons du travail tout prêt, si nous voulons, dès demain.

— Est-ce possible !

— J'ai l'honneur, tel que vous me voyez, d'être un très-proche parent du sacristain de l'église des Servi. Il m'a proposé vingt fois de lui peindre quelque chose de ma façon, sur les rideaux qui couvrent les tableaux du maître-autel. C'est une *Déposition* de Perugino. J'ai refusé, vous comprenez. J'ai dit au sacristain, tout mon parent qu'il est : « Mon révérend, je ne peins pas des torchons. C'est la besogne du teinturier. Quand vous aurez des tableaux à faire, vous m'appellerez. J'aime mieux le fond que l'enveloppe. Tenez-vous pour averti... et *Deo gratias*. » Mais, à présent, nous n'avons pas le loisir d'être fiers. Si ma proposition vous convient, un de ces rideaux est à vous.

— Vous êtes mon sauveur !

— Appelez-moi votre frère.

— Frère, dit André d'une voix solennelle, notre amitié ne s'éteindra que lorsque l'un de nous aura précédé l'autre dans la tombe, et, si j'ai le malheur de vous y voir descendre le premier, je vous y suivrai bientôt, je vous le jure.

Et les deux jeunes gens, émus, pensifs et heureux, sortirent bras dessus bras dessous, devisant de leurs projets et escomptant leur avenir, jusqu'à une heure très-avancée ; puis ils se séparèrent enfin en se donnant rendez-vous pour le jour suivant.

— A propos, dit l'inconnu en retournant sur ses pas, votre nom ?

— Andrea del Sarto. Et le vôtre ?

— Francia Bigio.

Le lendemain, les deux jeunes gens, fidèles à leur parole, étaient installés dans une petite chambre à la piazza del Grano. Ils vivaient et travaillaient tout à fait comme Titien et Giorgione, à cette différence près que l'amitié d'André et de Francia se conserva pure de tout nuage jusqu'à la mort de ce dernier.

Le sacristain des Servi, qui s'était résigné, Dieu sait avec quelle douleur, à voir les grands rideaux de toile sans la moindre peinture, reçut son parent et le collaborateur qu'il amenait avec un ravissement d'au-

tant plus sincère que leur visite était moins attendue.

L'ouvrage fut terminé en peu de jours.

Francia choisit par bravade le même sujet de tableau que celui que la toile devait couvrir, et esquissa à larges traits une *Déposition de croix.*

André, plus modeste, peignit sur son rideau une *Assomption.*

Ces peintures, à peines achevées, firent néanmoins beaucoup d'honneur aux deux jeunes artistes. La foule se porta à l'église des Servi. On admirait presque autant le travail de Francia et d'André que celui de Filippo et de Pietro Perugino.

Il y eut même des gens — c'étaient apparemment des novateurs — qui, après avoir donné un coup d'œil distrait et ennuyé au chef-d'œuvre de Perugino, dirent, au grand ébahissement du sacristain :

— Tirez les rideaux, le dehors vaut mieux que le dedans.

La réputation des deux amis s'accrut rapidement. Bientôt les commandes leur arrivèrent de tous côtés.

Ils ne suffisaient plus à l'ouvrage.

La confrérie de Saint-Jean-Baptiste, appelée *compagnia dello Scalzo*, parce que, dans les processions solennelles, un de ses membres avait coutume de porter le crucifix pieds nus, se réunissait alors à Florence, au bout de la via Larga, vis-à-vis des jardins de Saint-

Marc. Il s'agissait d'avoir un endroit convenable pour les cérémonies publiques et les séances d'apparat. Les gouverneurs de la confrérie firent les choses largement.

Ils appelèrent tous les artistes et les maçons florentins qu'ils purent trouver disponibles, et firent élever en peu de jours, comme par enchantement, une très-jolie cour circulaire, qui posait sur des colonnes sveltes et peu élevées. Une fois les murs debout, il fallait les revêtir de fresques, et jeter sur les parois intérieures de l'enceinte une grande composition cyclique, où se déroulerait en plusieurs compartiments la vie du Précurseur, sous le patronage duquel la compagnie était placée.

On songea à notre André.

Vasari assigne deux raisons, l'une plus plausible que l'autre, pour expliquer le choix des recteurs. D'abord, André del Sarto passait déjà pour un très-bon peintre, et, ensuite, la confrérie dello Scalzo, fidèle à son nom (les va-nu-pieds), était plus *riche de courage que d'argent*.

André accepta les conditions, quelques modiques qu'elles pussent paraître à tout autre artiste, et se mit immédiatement à l'œuvre.

André del Sarto a travaillé à sa fresque quinze années durant, à plusieurs reprises.

Il suffirait donc de cette page pour rendre compte des progrès, des écarts et des différentes phases de son talent.

Sa composition entière fut partagée en douze compartiments. Il débuta par *le Baptême du Christ*, suivant plutôt son inspiration que l'ordre chronologique; et bien lui en prit, car il est impossible d'imaginer une peinture plus touchante, plus vraie, plus spontanée.

A peine avait-il découvert ce premier essai, que déjà sa place était marquée parmi les artistes de premier rang.

On admirait chez le jeune peintre une correction de style assez rare, même chez les maîtres les plus éprouvés, une grande simplicité d'ordonnance, une extrême pureté de dessin, mais surtout la grâce virginale, la chaste et idéale poésie dont il savait embellir les figures des anges et des enfants.

Le second tableau est celui de *la Prédication dans le désert*.

Il y a un progrès remarquable dans la composition et le coloris. Cependant une critique minutieuse pourrait reprocher à l'artiste quelques réminiscences de Ghirlandaio et d'Albert Durer, entre autres une figure d'homme vêtu d'une large robe fendue des deux côtés, et une femme assise avec un enfant.

On voit que l'artiste, encore indécis, essaye de plusieurs manières pour se former un style à lui, et cette individualité puissante qui le fera reconnaître entre mille pour la suave harmonie de sa couleur, pour l'expression angélique et divine de ses figures, et pour cet ini-

mitable dessin qui lui a mérité le surnom *d'André sans reproche.*

Le compartiment dans lequel est représenté saint Jean qui baptise la foule est déjà une œuvre de maître. C'est le troisième dans l'ordre chronologique.

Il ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'invention et de l'exécution. Dans l'intervalle, André avait peint à l'huile quelques tableaux de dévotion commandés par des particuliers ; une composition dont on ignore le sujet pour Filippo Spini, et qui s'est égarée malheureusement ; un *Christ apparaissant à la Madeleine sous les traits d'un jardinier*, pour les Augustins de la porte San-Gallo, et plusieurs fresques dont nous parlerons plus bas.

Les autres compartiments de l'histoire de saint Jean-Baptiste furent achevés plus tard, et marquent, comme nous l'avons dit, par des jalons successifs, la carrière de l'artiste.

Malgré la vénération séculaire dont ces peintures ont été constamment entourées, elles sont dans un état pitoyable.

La confrérie dello Scalzo ayant été supprimée en 1785, le cloître peint par André fut confié à la garde du président de l'académie des Beaux-Arts. Mais le mal était déjà fait, à ce qu'il paraît. Un Français — nous sommes fâché de le dire, on ne sait si c'est par folie ou

par méchanceté — les éclaboussa d'encre et de bitume, s'il faut en croire le récit de M. Léopoldo del Migliore.

On voulut les retoucher; mais le remède fut pire que le mal, à en juger par ce que nous voyons aujourd'hui. Toutefois, les plus grandes précautions ont été prises pour conserver ce qu'il en reste.

On ne pourrait se faire une idée de la joie de Francia et d'André en voyant leurs vœux les plus téméraires si promptement dépassés.

Quoique la plupart des tableaux fussent entrepris à vil prix, ils en retiraient non-seulement de quoi suffire à leurs modestes besoins, mais ils pouvaient encore se donner du superflu.

André, en bon fils, secourait ses parents. Francia, d'un talent moins élevé, mais d'un caractère plus ferme et d'une santé plus robuste, aidait consciencieusement son camarade et partageait fraternellement avec lui ses profits et ses travaux.

Bientôt leur nouvelle aisance ne leur permit plus d'occuper leur petite chambre *della piazza del Grano*. On se mit en quête d'un appartement convenable. Et, comme les deux amis avaient affaire près du couvent de l'*Annonciade alla Sapienza*, ils se logèrent par là, dans une rue qui réunit la place Saint-Marc à celle de l'Annonciade, à quelques pas de l'atelier d'André Contucci, sculpteur.

Ce fut à cette occasion que notre peintre se lia si étroitement avec Jacques Sansovino, élève de Contucci, qu'il ne pouvait plus vivre sans lui, de sorte que l'amitié d'André del Sarto pour Francia, sans se refroidir un seul instant, en fut néanmoins un peu négligée. Nous verrons tout à l'heure quelles funestes conséquences résultèrent pour André et de ses nouvelles liaisons et du genre de vie agitée et plus libre qu'il adopta par la suite.

Sansovino aimait son art avec passion, il en causait avec savoir et enthousiasme, et, dans ses entretiens profonds et saisissants, le jeune peintre puisait des enseignements précieux et une sainte ardeur. Mais Sansovino, comme tous les artistes de son temps, recherchait les plaisirs grossiers, les orgies bruyantes.

Il avait fait deux parts égales de sa vie, le jour au travail, la nuit à la débauche. André, naturellement disposé à l'insouciance et à la mollesse, contracta, dans la compagnie de son nouvel ami, des habitudes de désordre et de dissipation.

Nous dirons bientôt dans quelles étranges mascarades, dans quels festins pantagruéliques la fleur des peintres, des architectes et des statuaires du XVIe siècle passaient le temps qu'ils pouvaient dérober à leurs travaux.

Rien de plus curieux que le récit des incroyables sa-

turnales dont Benvenuto Cellini et Georgio Vasari nous ont laissé le souvenir.

Le pauvre Francia avertit plusieurs fois son camarade qu'il faisait fausse route. André, s'excusant avec douceur, comme tous les caractères faibles, opposait aux conseils et aux remontrances de son ami une résistance passive. Ses visites à son père et à sa vieille mère devinrent de plus en plus rares. Il se dérangeait visiblement. Des besoins qu'il n'avait point connus jusqu'alors éveillèrent dans son âme une passion qui lui était totalement étrangère, la cupidité.

Ses travaux se ressentirent d'une certaine hâte maladive, d'une impatience fiévreuse, d'une coupable négligence.

Francia lui reprocha sévèrement, un jour, qu'il commençait à ne plus travailler que pour de l'argent.

Ce reproche, extrêmement sensible au jeune artiste, le fit pleurer de dépit et de douleur. Son âme était encore vierge, le mal n'était qu'à l'œuvre.

Pour donner un démenti à son compagnon, à son frère, il s'engagea dans une entreprise folle et inconsidérée dont les biographes nous ont conservé la curieuse relation.

Blessé au cœur par les paroles de son camarade, dont il s'avouait cependant la justesse, André se promenait tristement sous les arcades de la cour des Servi, et

prenait un amer plaisir à se rappeler les moindres détails de cet entretien, dans lequel il lui semblait que Francia avait pour la première fois outre-passé les pouvoirs de l'amitié.

— J'ai travaillé un peu vite dans les derniers temps, pensait-il; je n'ai pas été fâché de montrer à Contucci et à Sansovino que je savais gagner ma vie aussi bien qu'homme de Florence, et que, tous frais payés, il me restait encore quelques sequins pour avoir une robe neuve et un béret galonné, s'il m'en prenait fantaisie, ou pour souper joyeusement avec dix ou douze amis par un jour solennel; cela est vrai. Mais, de ce que j'ai un peu hâté l'ouvrage et n'ai pas retouché vingt fois la même place, s'ensuit-il que je ne sois plus qu'un homme intéressé, sans conscience et sans vergogne, un peintre d'enseignes, un ouvrier à la tâche, barbouillant les murs à grande force de bras, rien que pour l'amour de l'argent? est-ce à dire que je ne suis plus un artiste, que je n'ai plus nul souci de l'honneur et de la renommée? Alors, qu'on me donne un sac d'écus et je m'accroupirai devant, les deux genoux en terre, adorant le dieu Plutus, ni plus ni moins que Jonathas, l'usurier du pont Vieux! Par la vie de mon père! c'est me traiter comme le dernier des misérables.

Et, s'animant par degrés, le jeune homme élevait peu à peu la voix, et pensait tout haut, comme s'il n'a-

vait eu que Dieu et les murs du cloître pour témoins de son indignation et de ses plaintes.

— Ah! messer François Bigio, s'écriait-il avec une véritable colère, vous me traitez de cupide et d'avare! vous dites que je ne travaille plus que pour de l'argent! eh bien, que je ne puisse plus tenir un pinceau si je ne jette mes tableaux à la tête du premier venu, et mes fresques sur la première muraille blanche qui me tombera sous la main!... Voyons, qui veut des *Assomption*, des *Visitation*, des *Annonciation*, des *Sainte Famille* pour rien, pour rien du tout? Entendez-vous, bourgeois et moines de Florence?... Ah! je ne travaille que pour de l'argent!

Au moment où le monologue d'André atteignait le diapason le plus élevé, frère Mariano, le sacristain du couvent se leva de son petit banc, où il recevait les cierges et les autres offrandes des fidèles, et s'approcha doucement du jeune homme. Frère Mariano avait saisi les dernières paroles, et l'occasion lui avait paru trop belle pour ne pas faire tourner les dispositions de l'artiste à la plus grande gloire de Dieu et au plus grand profit de l'Église.

— Que saint Philippe vous protége, mon enfant! lui dit le moine d'une voix pleine d'onction en lui frappant paternellement sur l'épaule.

— Quel saint Philippe? répondit brusquement An-

dré comme un homme réveillé en sursaut. Que me voulez-vous, mon père? Où suis-je?

— Saint Philippe Benizzi, répondit flegmatiquement le moine, le saint patron de l'ordre des Servites, fondé en 1133 par sept jeunes florentins aussi pieux et aussi jeunes que vous, mon garçon : vous êtes dans la cour de son couvent, et vous voyez en moi l'humble sacristain de l'église.

— Pardonnez-moi, mon père, j'ai parlé peut-être un peu trop; une préoccupation assez vive m'avait fait oublier le saint lieu où je me trouve; et, si vous ne m'eussiez tiré par la manche de mon habit, il est probable que je suivrais encore le cours de mes divagations.

— Vous avez des chagrins, mon enfant?

— Pas précisément, mon père; mais je n'ai pas sujet d'être content d'un ami qui m'a parlé un peu trop durement à mon avis, quoique, en vérité, je l'aime autant que s'il était mon frère.

— Vous êtes peintre, je crois?

— Pour vous servir, mon révérend, répondit André en ouvrant de grands yeux ébahis; car il n'imaginait guère porter sa profession écrite sur le front, ne se trouvant pas encore assez célèbre pour être montré au doigt par les passants, et ne croyant pas avoir parlé assez haut pour faire connaître à tout le monde le métier qu'il exerçait.

—En ce cas, mon ami, dit le sacristain en le prenant familièrement par le bras, faites-moi la grâce de me dire franchement ce que vous pensez de la fresque que voilà.

Et il l'entraîna à l'autre bout de la cour, devant la fresque d'Alesso Baldovinetti, qui représentait *la Naissance du Christ ;* peinture assez médiocre et presque entièrement effacée par le temps.

— Je pense, dit André par un sentiment de modestie et de réserve, qu'elle n'est pas assez bien conservée pour qu'on puisse en juger.

— Et que dites-vous de cette autre? continua le moine en lui montrant du doigt le *Saint Philippe* commencé par Rosselli, du côté opposé de la cour.

— Je dis, mon père, que Cosimo Rosselli a mieux fait que cela, et que, si la mort lui avait laissé achever sa fresque, il eût corrigé certainement ce qu'on y voit de trop sec, de trop dur et de trop anguleux.

— Bien jugé, jeune maître. Mais, hasarda le sacristain d'une voix timide, vous sentiriez-vous la force d'entreprendre la décoration entière de ce cloître, et de peindre sur ces beaux murs vides l'histoire de notre saint protecteur?

— Pourquoi pas? répondit André, dont les yeux étincelèrent d'un noble orgueil.

— Et que diriez-vous, jeune homme, si je vous choisissais pour exécuter un tel ouvrage?

— Je ferais tous mes efforts pour justifier la confiance
ıe vous auriez placée en moi sans me connaître.

— N'est-ce pas que ce serait un travail à faire la ré-
ıtation d'un artiste? dit frère Mariano.

— Et sa fortune! ajouta André.

— Hein! s'écria le moine en reculant de trois pas,
mment l'entendez-vous?

— Je dis, mon père, reprit André, qui venait d'ou-
ier tout à coup son monologue, que, même en esti-
ant ces peintures au prix le plus modique, il y aura
ı quoi enrichir l'artiste qui en sera chargé.

— Comment! vous auriez la bassesse de marchander
ıelques toises de fresques à saint Philippe Benizzi?

— Ce n'est pas à saint Philippe que je prétends ven-
e mon travail; c'est à vous, mon père, et aux reli-
eux de votre estimable couvent.

— Mais songez, jeune homme, que nous faisons vœu
pauvreté.

— Mais songez, mon père, qu'il y a là pour quatre
cinq mois d'ouvrage, et que je ne suis pas assez riche
ur travailler uniquement pour mon plaisir.

— Nous n'avons pas un sou, mon enfant.

— Aussi n'est-ce pas vous, mon père, mais bien les
èles qui payeront ces peintures.

— L'aumône ne va pas, mon fils.

— Inventez d'autres miracles, mon père.

— C'est vous qui devriez me payer, au contraire. Cette cour est continuellement ouverte au public; des citoyens et des étrangers de tout rang et de tout sexe la visitent à toute heure, et le peintre qui aura le bonheur de signer son nom au bas de ces fresques sera l'homme le plus estimé, le plus illustre et le plus riche non-seulement de Florence, mais de toute l'Italie.

— Oui; mais, en attendant, il mourra de faim.

— Fi donc! j'avais cru que vous visiez plus haut, et que vos désirs n'aspiraient qu'à une récompense céleste.

— Mais le tailleur, l'aubergiste, le marchand de couleurs ne se payent pas de cette monnaie, mon révérend, et je serais bien reçu si, lorsqu'ils viennent me réclamer ma dette, je leur montrais le ciel pour toute réponse.

— Allons, je vois que vous n'êtes guère raisonnable.

— Pour vous prouver combien je le suis, je vais vous faire une proposition que pas un apprenti de Florence ne voudrait accepter.

— Voyons, fit le sacristain en le regardant fixement.

— Je ne vous demande que deux cents florins pour chaque tableau.

— Deux cents florins! s'écria le moine avec un accent d'épouvante.

— Il y a à peine de quoi payer mes journées.

— Deux cents florins !

— Je dépenserai presque autant en couleurs.

— On m'avait bien dit que vous n'étiez qu'un juif.

— Que dis-tu, frère? s'écria André en devenant blême de colère.

— Que vous aimez l'argent par-dessus tout, par-dessus votre art, par-dessus la gloire, par-dessus le salut de votre âme.

— Eh bien, si vous trouvez un homme à Florence qui entreprenne ces peintures pour un sou de moins, je consens.

— Mais certainement qu'il s'en trouve, et des artistes de conscience et de talent, Dieu merci, qui me prient de leur allouer l'ouvrage pour la moitié de ce que vous demandez; et, tenez, pas plus tard qu'hier, un de nos jeunes peintres les plus distingués est venu se mettre entièrement à ma disposition.

— Et quel est le nom de ce peintre?

— Je n'ai aucune raison de le cacher. Il s'appelle...

— Il s'appelle?...

— Il s'appelle Francia Bigio.

André bondit à ce nom ; il prit le sacristain par les plis de sa robe, et lui répéta d'une voix saccadée :

— Vous dites que celui qui se charge de vos peintures, c'est...?

— Francia Bigio ; ne le connaissez-vous pas ?

— C'est mon meilleur ami.

— Est-ce que vous ne le croiriez pas capable de s'acquitter dignement de la commission ?

— Il a quatre fois plus de talent que moi.

— A la bonne heure.

— Et quel prix vous a-t-il demandé pour chaque fresque ?

— Mais, mais..., balbutia frère Mariano pris au dépourvu, il m'a demandé soixante florins par tableau.

— Francia Bigio ?

— Francia Bigio.

— Eh bien, alors, je le ferai pour rien...

— Oh ! oh ! je ne prétends pas non plus...

— Pour rien, vous dis-je.

— Vous allez toujours aux excès.

— Ne suis-je pas maître de donner pour rien mes heures, mes journées, mes pinceaux, mes cartons, mes couleurs ? s'écria André emporté par la colère, et se promenant à grands pas dans le cloître. Ah ! nous verrons, mon cher Francia, lequel de nous deux aura le droit d'adresser des reproches à l'autre. Vous demandez huit ducats à peu près pour des fresques qui en valent au moins cinquante ; eh bien, je vais les faire pour rien du tout, moi ; on verra lequel est le plus désintéressé de nous deux.

Puis, s'arrêtant tout à coup devant frère Mariano, qui le regardait tout inquiet, craignant d'avoir affaire à un fou, il lui dit avec une grande volubilité :

— Voyons, que faites-vous là, droit et immobile comme un pilier de couvent, et qu'avez-vous à me regarder ainsi ? Courez donc chercher une plume et du papier, et signons l'acte.

— Calmez-vous, mon enfant ! je ne veux profiter des fatigues de personne.

— Voulez-vous de moi, oui ou non ? Je me nomme André del Sarto ; vous pouvez vous en informer dans les ateliers de Florence : on vous dira que je suis homme à tenir mes engagements, et à m'en acquitter aussi bien qu'un autre.

Frère Mariano, qui connaissait parfaitement le jeune homme, s'inclina avec une modestie hypocrite, comme s'il venait d'apprendre pour la première fois à qui il avait affaire, et répondit d'une voix doucereuse :

— Je n'ai pas besoin de prendre des informations sur vous, maître André ; tout jeune que vous êtes, votre nom est assez connu à Florence, et il n'y a pas si loin de notre église à la confrérie dello Scalzo, pour que je n'aie pas admiré maintes fois votre *Baptême du Christ* et votre *Prédication dans le désert*. Voici que le cloître commence à se peupler de curieux. Il n'est pas nécessaire que tous les dévots de la ville sachent nos arran-

gements. Veuillez me suivre dans ma cellule, et, puisque Dieu et saint Philippe Benizzi vous ont inspiré une si bonne résolution, c'est à moi à vous la rendre agréable et fructueuse autant que mes petits moyens me le permettent.

Et, saluant de nouveau, il montra l'escalier au jeune peintre et se mit en devoir de le précéder jusqu'à sa chambre. Arrivées dans la cellule, les deux parties contractantes furent bientôt d'accord; car André avait hâte de se venger à sa manière des reproches de son ami, et frère Mariano n'en croyait pas ses yeux de se voir arrivé si promptement au but de ses désirs; seulement, pour empêcher qu'André ne se repentît plus tard de sa sotte équipée, et pour ne point paraître trop voleur aux yeux de la ville lorsque les conditions de ce singulier marché viendraient à s'ébruiter, le moine exigea formellement que l'artiste acceptât le prix de dix ducats ou quatre-vingt-dix-huit florins pour chaque tableau.

— Je sais que c'est un sacrifice énorme pour le couvent, ajouta le sacristain en poussant un long soupir, et que nos pauvres pères auront bien des messes à dire pour amasser une telle somme; mais on ne saurait trop faire pour un artiste tel que vous, et je prends sur moi la responsabilité d'une si lourde affaire.

André signa sans lire, serra la main au moine, lui

dit : « A demain ! » et courut chez lui, fier et joyeux, pour donner à son ami Francia Bigio une réponse à laquelle il était loin de s'attendre.

Le pauvre Francia, désolé de ne pas avoir mis plus de ménagements dans la remontrance qu'il avait cru devoir adresser à son camarade, comptait les heures avec impatience, et se promettait, dès qu'André serait de retour, de se jeter dans ses bras et de lui demander pardon de la vivacité et de l'amertume de ses paroles. Mais, voyant dans les yeux et sur le front de son ami une expression de fierté et de triomphe qui ne lui était pas habituelle, il le regarda avec surprise et remit son explication à un autre moment.

— Bonjour, Francia, dit gaiement André en jetant sa barrette sur le bahut; que dit-on de neuf à Florence?

— Comme te voilà joyeux, mon ami!

— Comme un homme qui vient de conclure une excellente affaire, au bout de laquelle il y a de l'argent, beaucoup d'argent, répondit André avec intention.

— Écoute, mon ami André, tu es fâché de quelques paroles que je t'ai adressées hier au sujet des nouvelles habitudes que je te vois contracter. Pardonne-moi, je n'ai pas cru t'affliger. Tu sais bien que c'est mon amitié pour toi, ma tendresse plus que fraternelle qui m'a fait parler. Peut-être me suis-je trompé, peut-être ai-je

été trop sévère. Oublions ce fâcheux moment, et qu'aucun nuage ne trouble plus notre amitié.

— Mais je ne t'en veux pas du tout, mon ami, et, pour te prouver que je ne demande pas mieux que de suivre tes conseils, j'entreprends dès demain un ouvrage très-long et très-sérieux, qui me fera, je crois, quelque honneur.

— Tu m'apprends là, mon cher André, une heureuse nouvelle ; et quel est cet ouvrage?

— Le cloître des Servites : il y aura une dizaine de fresques, qui seront vingt fois plus importantes que nos histoires de saint Jean.

— Tant mieux pour toi, mon bon André! ce travail ne peut manquer d'augmenter ta renommée, et de t'assurer une large et commode existence.

— Ah! tu dis tant mieux! tu n'es donc pas fâché que j'aie obtenu ces peintures?

— Y penses-tu? pourquoi cette question? est-ce une moquerie? est-ce une vengeance? Tu es bien cruel, mon frère! N'importe, n'en parlons plus. Et quelles conditions t'a-t-on faites?

— Magnifiques! dix ducats pièce.

— Dix ducats pour chaque composition?

— Qui aura quinze personnages; est-ce cher?

— Mais cela n'est pas possible : on n'a pas pu t'offrir dix ducats.

— Quatre-vingt-dix-huit florins, si tu aimes mieux.

— C'est un vol trop scandaleux; il t'en coûtera le double en couleurs.

— Que veux-tu! il a fallu en passer par là, puisqu'il se trouvait quelqu'un qui les aurait faits pour six.

— Tu te ris de moi, André! et quel est le fou ou le bouffon qui a mis en avant une telle plaisanterie?

— Mais... un nommé Francia Bigio.

Francia se leva pourpre de colère.

— C'est pousser trop loin la raillerie, dit-il en s'avançant d'un pas, et tout autre que toi ne s'amuserait pas ainsi à mes dépens par le saint jour où nous sommes.

— Je te dis très-sérieusement qu'on vient de m'affirmer tout à l'heure, aussi vrai que je m'appelle André, que tu ne demandais pas mieux que de peindre le cloître au prix de soixante florins d'argent par chaque fresque.

— Quiconque a dit cela en a menti.

— Celui qui l'a dit est frère Mariano, le sacristain des Servites.

— Il a étrangement abusé de ta crédulité; mais le piége est trop grossier pour que tu t'y sois laissé prendre.

— Comment! tu n'as pas vu frère Mariano?

— Je ne lui ai jamais parlé de ma vie.

— Tu n'aurais pas entrepris ce travail à de telles conditions ?

— Me crois-tu fou ?

— Ainsi donc ce moine... ?

— S'est moqué impudemment.

— Sang et furie !

— Eh ! mon Dieu, que veux-tu faire ? Si c'était un homme, il y aurait de quoi s'en fâcher ; mais c'est un sacristain. Que cela te serve d'avertissement ; une autre fois, lorsqu'il viendra te faire des contes, tu le renverras à son *banc des chandelles*.

— C'est trop tard, murmura le pauvre André en rougissant de confusion et de honte.

— Que veux-tu dire ?

— Je viens de signer un engagement en bonne forme. Volé comme dans une église !

— Pauvre André ! dit Francia en lui serrant la main avec un sentiment d'intérêt et de compassion.

Il y eut un silence de plusieurs minutes : les deux amis regardaient le sol et s'adressaient chacun pour sa part de muets reproches.

— Allons, fit André en rompant ce silence, ce qui est écrit est écrit, n'y pensons plus ; cela m'apprendra à ne plus me défier de toi, mon cher Francia. Après tout, ajouta-t-il gaiement, je ferai, comme l'a dit le frère, ma réputation dans ce monde et mon salut dans l'autre.

Et, comme il était désormais impossible de revenir sur le passé, André (*che dolce è buono uomo era!*) se mit le lendemain même à l'ouvrage.

Le premier tableau a pour sujet la rencontre du lépreux à *Buon-Convento*, et, quoique, dans cette fresque, André del Sarto soit encore loin d'avoir atteint cette maturité de contours et cette harmonie de tons qui l'ont fait surnommer par Lanzi *le Tibulle de la peinture*, auprès de l'ouvrage de Rosselli, l'ouvrage d'André était un chef-d'œuvre.

La fresque suivante, où l'on voit les blasphémateurs frappés de la foudre, est admirable de mouvement, d'expression, de couleur.

L'épouvante jetée dans la foule par ce châtiment de Dieu si terrible et si brusque, est rendue de main de maître.

Deux de ces impies railleurs sont étendus par terre, au pied d'un arbre, sans mouvement et sans vie ; les autres, se tenant la tête à deux mains, égarés, perdus de terreur, se précipitent sans savoir où, et poussent des hurlements que vous croiriez réellement entendre rien qu'à voir la contraction de leur bouche et la dilatation effrayante de leurs prunelles : une femme, hors d'elle-même, écrasée, paralysée presque par l'éclat du tonnerre, ne sait plus par où fuir.

C'est la nature prise sur le fait. Profitant du tumulte,

un cheval a rompu son frein et par ses bonds furieux achève de mettre tout ce qui l'entoure en confusion et en déroute. Un seul homme est calme au milieu de l'émotion générale : c'est le saint.

A sa gauche et à sa droite sont deux humbles moines oubliés, je ne sais pourquoi, par Vasari, dans lesquels André del Sarto a exprimé d'une manière inimitable la lassitude et la fatigue qu'a dû produire sur ces bons religieux une si longue montée. La scène se passe au sommet d'une colline, et le paysage est très-bien traité dans ce délicieux tableau, où l'on ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de la distribution des groupes, du choix des attitudes, ou de la perfection désespérante du coloris.

Le troisième tableau, dans lequel André del Sarto s'est encore surpassé, représente une jeune fille exorcisée par saint Philippe. Les expressions manquent pour louer dignement ce chef-d'œuvre ; car le progrès de l'artiste est toujours ascendant, et, dès qu'on a employé le peu de mots que la langue nous prête pour exprimer l'admiration et l'enthousiasme, on tomberait dans la monotonie et dans les redites.

André ne s'arrêtait pas cependant dans la noble voie qu'il s'était tracée. Son amour-propre satisfait le consolait de tous les sacrifices.

La pauvreté est belle et joyeuse lorsqu'un rayon de

gloire vient dorer les haillons dans lesquels elle se drape plus fièrement qu'un roi dans sa pourpre.

Il fit sur une façade de la cour la mort du saint, entouré des frères qui le pleurent : sujet d'une simplicité touchante, dans lequel il a su trouver un contraste d'un effet neuf et surprenant.

Un petit enfant, qui venait de mourir quelques heures avant le saint, est porté par ses parents éplorés près de la bière où le serviteur de Dieu repose dans la paix éternelle. A peine le petit cadavre a-t-il touché l'arche sainte, qu'il est rendu à la vie et aux larmes de sa mère.

On le voit courir plus loin, dans un autre plan de la fresque, plein de santé et de force.

Cette peinture a l'avantage sur les autres d'être parfaitement conservée, et on ne saurait dire quel charme secret, quelle pieuse et céleste douceur s'emparent à la fois de l'âme et des sens de ceux qui la contemplent. C'est un des plus consolants triomphes de l'art chrétien.

Le cinquième tableau n'appartient déjà plus qu'à l'apothéose posthume de saint Protagoniste : c'est celui qui clôt la série des sujets tracés par notre peintre sur le côté de la cour.

Le coloris en est parfait dans la plus stricte acception du mot. Ce sont des frères servites qui posent la robe miraculeuse du saint sur la tête des retits enfants.

On ne saurait rien rêver de plus gracieux et de plus animé. Dans un coin du tableau, André a placé la figure d'un vieillard au dos voûté, à la tête vénérable, vêtu d'une robe rouge, et s'appuyant sur un bâton. C'est le portrait du célèbre sculpteur Andrea della Robbia.

Une belle gravure de Girolamo Notto a reproduit les traits de cette dernière composition, où l'âme du grand artiste a révélé ses plus riches trésors.

Le succès obtenu par cette partie du cloître des Servites a peu d'exemples dans l'histoire de l'art.

André del Sarto épuisa la coupe enivrante des louanges et des ovations publiques. Il faut cependant rendre justice à son cœur : au milieu de ce fracas si envié et si stérile qui se fait autour des triomphateurs, une poignée de main de son ami Francia, un sourire approbateur lorsqu'il rentrait au logis, une remarque éclairée et bienveillante étaient mille fois plus doux à André que tous les applaudissements de la foule.

L'amitié des deux artistes, agitée par quelques dissentiments passagers, était sortie de l'épreuve plus rayonnante et plus pure. Cette fois, Francia Bigio s'applaudissait ouvertement d'avoir grondé son frère, et de l'avoir ainsi précipité par les deux épaules à travers le cloître du frère Mariano. Il est vrai qu'André avait été à deux pas de sa ruine. Mais quelle misère pourrait payer une telle gloire!

Cependant, bon gré, mal gré, il faut vivre. Les ressources des deux amis, qui étaient loin d'être considérables, s'étaient englouties dans le gouffre du marchand de couleurs.

Comment suffire à une si effrayante consommation de pinceaux et de brosses? Le crédit commençait à s'épuiser, et le pauvre André, nourri de gloire et de bénédictions, devenait d'une maigreur à faire envie aux saints gothiques. Il fallut en finir.

Un beau matin, tandis que frère Mariano se frottait les mains en regardant les chefs-d'œuvre qu'il venait de gagner à son église à force de génie et de ruse, tandis qu'il souriait avec une véritable béatitude en songeant au surcroît d'offrandes qu'apporterait à son couvent l'autre partie du cloître, lorsqu'elle serait achevée dans la même perfection et surtout au même prix que la première, André entra dans la cour plus frais et plus dispos que jamais.

— Ah! vous voilà, mon enfant, dit le sacristain en courant à sa rencontre, soyez le bienvenu. Le travail vous attend, l'échafaudage est déjà dressé, et le crépi est tout prêt. Que Dieu et notre saint patron bénissent vos pinceaux et soutiennent votre bras comme ils l'ont fait jusqu'ici! Allez, mon fils! je ne vous demande qu'une chose, c'est que la seconde partie de votre œuvre ressemble à la première.

— Ah çà! frère Mariano, dit André d'un air moitié sérieux, moitié goguenard, regardez-moi bien en face. Vous souvient-il de ce que vous m'avez dit lorsque j'ai commencé ces peintures?

— Que vous ai-je dit, mon doux Jésus! et où voulez-vous en venir avec vos questions?

— Vous m'avez dit, sacristain de mon cœur, que je vous devais des remercîments et des chandelles pour m'avoir donné la préférence sur je ne sais combien d'artistes qui vous obsédaient nuit et jour pour peindre votre cloître.

— C'était la pure vérité.

— Vérité de moine, mon révérend; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Vous avez ajouté que, si je m'acquittais en conscience de la tâche que vous vouliez bien me confier, je ferais ma réputation sur la terre et mon salut dans le ciel, n'est-il pas vrai, mon père?

— Vous ai-je trompé, mon fils? votre nom n'est-il pas aujourd'hui dans toutes les bouches? n'entendez-vous pas le chœur de bénédictions et d'éloges qui s'élève devant vos peintures? moi-même et mes pieux confrères ne disons-nous pas des messes à votre intention?

— Vous trouvez donc que j'ai acquis quelque célébrité?

— Vous êtes le premier peintre de Florence.

— Et que mes travaux auront quelque poids dans la ialance de Dieu?

— Je suis convaincu, mon fils, que l'homme qui a i bien peint l'histoire de notre glorieux saint Philippe ie peut manquer d'avoir une place parmi les élus du ieigneur.

— Eh bien, mon père, puisque, de votre aveu, je uis le premier peintre de Florence, puisque, dans votre onviction, j'ai gagné ma part de paradis, je ne veux lus travailler à vos peintures.

— Comment! Que dites-vous, malheureux?

— C'est clair! ma réputation est faite, et je ne puis lus rien gagner de ce côté-là. Mon salut est assuré, et n ne peut pas occuper deux places dans le ciel. Donc, recevez mes remercîments bien sincères, et donnez-moi votre bénédiction.

— Un moment, mon maître, dit frère Mariano en l'arrêtant par un bout de son pourpoint, vous en parlez bien à votre aise. Vous oubliez, je crois, certain engagement signé dans ma cellule. Il suffira, pour vous le remettre en mémoire, de vous en répéter le commencement :

« Moi, soussigné, Andrea Vanucchi del Sarto, peintre florentin... »

— C'est inutile, mon révérend, vous savez bien par quelle ruse indigne vous avez abusé de ma bonne foi.

J'irai devant les Huit; j'ai de bons témoignages. Francia Bigio, mon plus tendre ami, dont vous vous êtes fait une arme pour m'induire en erreur, dira aux juges que vous avez rêvé, pour ne point vous dire que vous en avez menti. Le contrat sera déclaré nul. Il y a encore une justice à Florence.

— Tout cela ne fait rien à l'affaire. N'importe de quelles raisons je me sois servi pour vous engager à accepter un travail qui, en définitive, a tourné à votre avantage, vous n'étiez pas un enfant, vous avez signé en parfaite connaissance de cause, vous serez condamné.

— Et quand même je le serais, y a-t-il une loi sur la terre qui puisse m'obliger à faire un chef-d'œuvre?

— Mais l'honneur?

— J'ai déjà fait mes preuves; je montrerai ailleurs ce que je vaux.

— Et la conscience?

— Il vous sied bien d'en parler, mon père!

— Enfin, bien ou mal, vous achèverez ces peintures, cela vous regarde.

— Je m'en irai à Rome ou à Venise plutôt que de donner un coup de pinceau sur le mur que voilà.

Et André del Sarto, dont la colère s'était peu à peu échauffée, fit un mouvement pour s'éloigner.

— Voyons, mon fils, dit le sacristain en courant après lui d'un air suppliant, que faut-il faire pour vous

retenir? Nous sommes pauvres comme les plus pauvres mendiants; mais il n'est pas de sacrifice qui nous coûte pour la gloire de notre saint protecteur. Si vous m'aviez refusé lorsqu'il était temps, j'aurais avisé à d'autres moyens; mais, maintenant que la moitié de l'ouvrage est faite, je suis bien obligé de vous donner l'autre moitié. Mettez-vous dans le froc d'un pauvre sacristain. Toute la colère du couvent retomberait sur moi; et quand je devrais labourer la terre avec mes ongles, quand je devrais brûler des bouts d'étain pour bougie, je ne souffrirai jamais qu'on me reproche d'avoir manqué à mes devoirs... Allons, mon petit André, ajouta-t-il avec un soupir, vous touchez déjà pour chaque fresque dix ducats?

Ici, frère Mariano fit une pause, comme s'il avait calculé mentalement combien de jours il fallait pour amasser, sou par sou, une somme si énorme.

André fit un nouveau pas vers la porte.

— Eh bien, je prends sur moi, sur ma bourse, sur mes économies, d'ajouter aux dix ducats que je vous ai payés bien exactement, vous me rendrez cette justice, la somme de cinq florins en argent.

— Impossible, laissez-moi m'en aller.

— Dix!

— J'irai à Naples.

— Vingt!

— J'irai en France.

— Oh ! vous me serrez mon cordon à la gorge, vous abusez de ma position. C'est mal, c'est très-mal.

— Écoutez-moi, frère Mariano, dit André en riant; je ne viens pas ici pour vous marchander mon ouvrage, comme s'il s'agissait d'un quartier de bœuf ou d'une aune de soierie ; mais, en vérité, je ne puis plus m'endetter ainsi pour vous faire plaisir, à vous et à saint Philippe Benizzi. Ce que je vous dis là n'est peut-être ni bien poétique ni bien orthodoxe; mais un peintre ne cesse pas d'être homme. Voilà six grands mois que je jeûne comme vous ne l'aurez jamais fait de votre vie. Regardez ma figure auprès de la vôtre. J'envie votre embonpoint et vos couleurs, et je me taillerais volontiers un pourpoint neuf dans le drap bien chaud et bien luisant de votre froc.

— Achevez, grand Dieu !... dit le sacristain avec angoisse. Je vois que vous avez soif de mon sang.

— Dieu m'en préserve ! je ne suis pas encore altéré à ce point. Non, mon père, vous ne me donnerez que quarante-deux florins de plus.

— Aïe !

— Pour que je puisse au moins me couvrir de mes frais, et j'achèverai, pour l'amour de Dieu, ces malheureuses fresques. Si vous voulez, François Bigio m'aidera, et nous en sortirons plus vite à notre hon-

neur. Seulement, je vous demande la permission de laisser un peu votre cloître se reposer. J'aurai le temps de bien préparer mes cartons et de faire des études. En attendant, je travaillerai ailleurs.

Frère Mariano se récria sur tous les points ; mais, comme il était à la merci de l'artiste, force lui fut d'accorder tout ce qu'on lui demanda.

André profita bientôt de la victoire, ou plutôt de la trêve qu'il avait pu obtenir. L'ouvrage ne lui manquait pas, Dieu merci, et tout le monde ne réglait pas ses prix sur l'avarice du sacristain des Servites.

Le premier travail important qu'il entreprit à cette époque fut la décoration du réfectoire de Saint-Salvi. André peignit dans la voûte saint Benoît, saint Giovanni Gualberto, saint Salvi et saint Bernard des Uberti, appartenant tous les quatre à l'ordre de Vallombrosa. Au milieu, dans un grand médaillon circulaire, il fit une seule figure à trois faces pour indiquer les trois personnes divines, manière un peu naïve de représenter la Divinité, et qui fut défendue dans la suite par une bulle expresse d'Urbain VIII.

Il n'avait pas fini son cénacle, que Baccio d'Agnolo lui commanda de peindre à fresque une *Annonciation* sur un coin du Marché-Neuf. Vasari accuse André, à ce sujet, d'être descendu à de trop minutieux détails, et d'avoir péché par excès de travail ; mais ce tableau est

tellement endommagé par le temps, qu'il en reste à peine quelques traces.

Baccio Barbadori, Lorenzo Borghini et Leonardo del Giocondo ont possédé également des sujets religieux de la main d'André.

Carlo Gironi lui en demanda deux de grandeur moyenne, achetés ensuite par Octavien de Médicis, et entièrement perdus aujourd'hui.

A la même époque appartiennent les trois *Annonciation* que l'on conserve dans le palais Pitti; l'*Histoire de Joseph*, qu'il fit pour Zenobi Girolani; le petit tableau de *la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Ambroise*, pour la confrérie della Neve; une *Madone*, pour André Sansini, et la célèbre *Sainte Famille* de Giovani Goddi, chef-d'œuvre de grâce et de coloris dont Vasari fait le plus grand éloge.

Mais le lecteur nous permettra d'interrompre le catalogue des nombreux tableaux de religion répandus en Italie et à l'étranger par André del Sarto, pour raconter un événement qui eut la plus fatale influence sur la vie et le talent de notre artiste.

Un jour, comme André passait par hasard dans la rue San-Gallo, il vit sur le pas de sa porte une jeune femme d'une admirable beauté. A cette apparition inattendue, l'artiste s'arrêta net, ses genoux tremblèrent, son sang reflua vers son cœur, il sentit que quelque

chose de froid lui pénétrait dans les os. C'était un de ces coups dont on meurt, qu'on peut éviter quelquefois, mais dont on ne guérit jamais. La belle Florentine, après avoir reposé longtemps sur le jeune homme ses grands yeux langoureux, changeant tout à coup d'expression, sourit dédaigneusement et rentra dans sa boutique.

André demeura comme frappé de la foudre. C'en était fait de lui, le soleil de son âme avait disparu avec le regard de cette femme; il venait de l'apercevoir à peine et il sentait déjà qu'il ne pouvait plus vivre sans elle.

L'amour rend généralement gauche et timide; mais notre André avait peu à perdre de ce côté-là; car, ainsi que nous l'avons dit, il était modeste et craintif comme une jeune fille. Non-seulement il n'osa pas entrer dans le magasin, comme tout autre eût fait à sa place, mais il s'empressa même de quitter la rue, dont les pavés semblaient lui brûler la plante des pieds.

La nuit, lorsque la ville fut entièrement plongée dans le silence et dans les ténèbres, il vint errer comme une âme en peine devant cette maison, qui renfermait la destinée de sa vie, se promettant vingt fois que, le lendemain, il aurait plus de courage; mais, le lendemain, dès que le jour naissant vint éclairer sa pâleur, il s'enfuit comme un criminel surpris en flagrant délit.

Cependant ce regard, ce sourire qui avaient à jamais décidé de son sort, enfoncés dans sa poitrine comme deux flèches brûlantes, le suivaient partout sans repos ni trêve. Les pinceaux lui tombaient de la main s'il essayait de travailler; le plaisir se tournait en poison s'il cherchait à se distraire.

Francia Bigio, inquiet de ce nouveau changement de son ami, lui adressa quelques questions qui restèrent sans réponse. Sansovino, dont les principes étaient moins sévères et la gaieté plus communicative, fit subir au pauvre André toutes les railleries imaginables sans pouvoir lui arracher un mot. Ce dernier, pour triompher de la mélancolie d'André, l'emmena à un souper de joyeux compagnons. On l'assaillit de toutes parts, on le pria, mais son secret ne sortit pas de sa bouche.

Après dix ou douze jours d'hésitations et d'angoisses, André se décida enfin à prendre un parti. Il fallait lui parler ou mourir.

Poussé par cet instinct de conservation qui n'a jamais abandonné personne, pas même les amoureux, et transigeant en quelque sorte avec la peur, le pauvre peintre se hasarda de nouveau à traverser la rue San-Gallo en plein jour ; mais, à la seconde maison, son courage s'évanouit, et il pensa tomber en défaillance.

Heureusement ou malheureusement pour lui, si on

considère les suites funestes de sa passion, une vieille femme, d'une mine assez suspecte, était assise devant la porte, tout près de l'endroit où il avait failli se trouver mal.

— Qu'avez-vous donc ? s'écria la vieille en joignant les mains. Vous êtes pâle comme un revenant ! Entrez chez nous, mon jeune seigneur ; vous allez boire un verre d'eau et vous reposer quelques instants.

— Merci, ma brave femme, lui dit André en acceptant l'offre de la vieille ; car il, sentait, en effet, que ses forces allaient. lui manquer, et qu'il lui eût été impossible de faire un pas de plus.

Dès qu'il fut remis, André tira un florin de sa bourse, et, l'ayant glissé discrètement dans la main de la vieille, pour son empressement, il allait se lever ; mais, en jetant un coup d'œil sur la chambre dans laquelle il se trouvait, et sur la vieille femme qui se confondait en révérences, André devina à peu près à qui il avait affaire. Il vit dans ce secours imprévu, que le ciel ou le diable avait mis sur sa route, le seul espoir de salut auquel il pût s'accrocher.

— De grâce, ma bonne mère, dit-il en se tournant vers la vieille et rougissant jusqu'au blanc des yeux, sauriez vous me dire quelle est cette femme d'une si grande beauté qui demeure dans cette rue, en face, et quatre ou cinq portes plus haut que votre maison ?

— Je sais de qui vous voulez parler, répondit la vieille avec un sourire équivoque. Il n'y en a pas une autre, ni dans la rue, ni dans le quartier, ni dans la ville, ni dans le paradis du bon Dieu, qui soit plus belle, plus fraîche, plus avenante que ma voisine.

— Vous la connaissez donc? demanda André, dont le regard brilla tout à coup; vous savez son nom? qui est-elle?

— C'est madame Lucrezia del Fede, la femme du bonnetier Carlo Recanati.

— Mariée! dit le jeune peintre avec un cri de douleur.

— Si ce n'est que cela qui vous tourmente, reprit l'affreuse vieille avec une expression sinistre, le pauvre cher homme n'en a pas pour longtemps : un souffle suffirait pour l'emporter ; d'ailleurs, il est à la campagne.

— Et crois-tu que sa femme veuille prendre en pitié un malheureux qui l'adore, et qui ne saurait plus vivre sans respirer l'air qu'elle respire, sans se brûler au feu de ses regards, sans s'enivrer du son de ses douces paroles?

— Sans doute, si celui qui l'aime vous ressemble un peu, mon jeune seigneur!

— Va, cours! prends cette bourse, il y a une dizaine de ducats. Ce ne sont que des arrhes. Parle-lui de mon amour; et, si tu reviens avec une bonne nouvelle...

ah! ne me la donne pas trop vite... la joie me tuerait.

— Permettez que je vous baise les mains, mon prince.

— N'es-tu pas encore partie? Songe que tu me laisses entre la vie et la mort.

Le lendemain, lorsque André del Sarto parut au cloître des Servites, il était radieux. Il serra à plusieurs reprises Francia Bigio sur son cœur. Il parlait tout seul et tout haut en esquissant d'une main rapide les admirables groupes de *la Naissance de la Vierge*. Sa joie débordait par tous ses pores ; ses discours avaient quelque chose de heurté, d'incohérent ; ses yeux brillaient d'un éclat extraordinaire ; puis, de temps à autre, il retombait comme dans une muette extase, et des larmes coulaient silencieusement sur ses joues.

La journée finie, il disparut pour quelques heures. Lorsqu'il rentra vers minuit, ce fut un nouveau redoublement de joie et transports ; il frappa les murs de sa chambre, il répétait toutes les chansons qu'il avait apprises dans son enfance. Aux questions que Francia lui adressait, il ne répondait que par ces mots :

— Je suis heureux! ah! mon ami, je suis heureux!

Francia Bigio respecta sa joie comme il avait autrefois respecté son chagrin, et il n'insista pas pour en savoir davantage.

Cependant l'ouvrage avançait, quoique, à vrai dire,

André se permît de longues absences. Bientôt son secret n'en fut plus un pour personne. Mais les amoureux sont comme les enfants : dès qu'ils ont mis la main sur leurs yeux, ils s'imaginent être parfaitement cachés, et, parce qu'ils ne voient pas les autres, ils croient que personne ne les voit.

— Comment trouves-tu ces petits enfants qui jettent des fleurs? demandait-il à Francia Bigio, qui peignait à côté de lui sa belle fresque du *Mariage de la Vierge*.

Et Francia, sans lui demander d'où il venait si essoufflé, lui répondit simplement :

— Je les trouve charmants.

— Et les femmes qui préparent le berceau? et les amies, et les commères qui s'en viennent visiter sainte Anne? et ce petit garçon qui se chauffe auprès du brasier? et le vieillard étendu sur son lit de repos?

Francia ne tarissait pas en éloges; car, réellement, la composition d'André était magnifique, et jamais il n'avait déployé une telle grandeur de style, une telle grâce d'expression, une telle morbidesse de coloris.

Un jour, il vint prendre Francia sur son échafaudage et le pria de monter sur le sien. Il fit placer son ami au point de vue convenable, et découvrit avec une grande émotion une figure de femme qu'il venait d'achever.

— Qu'en dis-tu? demanda André d'une voix tremblante.

— Très-bien, répondit Francia.

— N'est-ce pas qu'elle est belle?

— Elle est parfaitement dessinée.

— Et son front, ses yeux, son sourire?

— On ne peut plus gracieux; mais je te conseille de retoucher un peu ces draperies.

— Et non, mon ami, je ne te parle pas de ma figure, elle a beaucoup de défauts; mais, dis-moi, Francia, si une femme réelle et vivante ressemblait à cette exquisse, ne la trouverais-tu pas digne de l'amour des anges?

— Je ne vois dans une œuvre d'art que les qualités et les défauts de l'artiste. Je ne sais si ta figure est un portrait ou un rêve; mais, si c'est un portrait, avant de te donner mon avis sur l'original, il faudrait le connaître.

André ne répondit plus un mot, il était resté devant l'objet de son adoration muet et immobile comme un saint en prière. Il ne s'aperçut pas que Francia retournait à son travail en lui jetant un regard de pitié.

Une autre fois, André montra à son camarade une *Madone* qu'il venait de terminer pour un noble Florentin. L'âme de l'artiste était passée tout entière dans le chef-d'œuvre.

— Tu n'as jamais rien fait de si parfait, dit Francia sèchement; mais j'y trouve un grand défaut.

— Lequel? demanda André avec étonnement.

— Pardieu ! tu ne vois donc pas que ta Vierge est enceinte !

André se mordit les lèvres ; il allait répondre, mais Francia lui prit doucement les mains, et, l'entraînant près d'une croisée :

— Écoute, lui dit-il, je lis depuis longtemps dans ton cœur aussi clairement que si tu me répétais à haute voix ce qui s'y passe. Tu aimes et tu te crois aimé. Ne m'interromps pas, André ; voici déjà vingt fois que tu me montres le portrait de cette femme, et tu crois que tes yeux, que tes paroles, que ton silence ne te trahissent pas ! Je ne sais si tu le fais exprès ou si ta main t'emporte malgré toi, mais cette femme est dans tous tes tableaux. C'est Lucrezia del Fede.

» Je ne t'en aurais jamais parlé, si ta passion pour la bonnetière de la rue San-Gallo n'était pas le sujet de toutes les conversations et la fable de tous les ateliers. Or, tu ne connais pas Lucrezia. Laisse-moi dire jusqu'à la fin ; tu ne la connais pas, cela est sûr. Elle est fille d'un père vicieux et perverti. Parle à qui tu voudras de Baccio del Fede. On te dira qu'il est un ivrogne, un joueur, bien pis que cela, un coupe-jarret ; bien pis encore, il te vendrait sa fille et ses deux jeunes sœurs pour avoir de quoi payer une nuit de débauche. Tel père, telle fille. Parjure à son mari, crois-tu qu'elle te sera fidèle ? Rentre en toi-même, s'il en est encore temps.

» Cette femme sera le malheur de ta vie et la ruine de ton talent. Déjà tu sacrifies à tes penchants grossiers la beauté pure et idéale de l'art. Tu ne respectes plus ton pinceau. Les traits de ta maîtresse sont dans toutes tes madones, et tu as poussé le scandale et le sacrilége jusqu'à la faire paraître sur l'autel des églises et aux yeux des fidèles révoltés, avec des signes très-visibles et très-avancés de grossesse.

Ici, Francia s'arrêta et regarda son ami avec une vive anxiété pour voir quel effet produisaient sur lui ses paroles.

— As-tu fini? demanda André d'une voix brève.

— Pourquoi cela?

— Adieu!

Et il s'élança vers la porte.

— Écoute-moi! où vas-tu?

— Si un autre m'avait tenu ce langage, il serait déjà étendu à mes pieds d'un coup de mon épée. Quant à toi, je n'ai qu'un mot à te répondre : celui qui me parle ainsi de la femme que j'aime n'est plus digne de me toucher la main comme ami.

— Malheur à toi! malheur à moi! malheur! malheur! dit Francia en sanglotant.

Et il cacha sa figure dans ses mains.

A dater de ce moment, André del Sarto fut perdu pour ses amis, pour l'art, pour la famille.

Il recommença sa vie de travail immodéré et de bruyants plaisirs. Inquiet et fiévreux, agité sans cesse par la tourmente de sa passion, devenu le jouet d'une femme capricieuse, despote, insensible, évitant la conversation et les sages conseils de Francia avec la répugnance de l'enfant malade qui repousse la coupe amère, seul espoir de guérison, André courait chercher dans l'atelier de Contucci, des distractions grossières ou folles avec Jean-François Rustici, Solomeo, Spillo, Racceli Robetta, orfévre, Baccelli, chanteur et musicien, et Lippi, le plus grand rieur de l'époque.

— Cela se trouve à merveille, dit un jour Sansovino à Sanzullo, André a le vin morose et l'amour larmoyant. Il est gai comme une nuit de vendredi saint; nous allons l'engager dans la *Compagnie du Chaudron* et celle *de la Truelle.*

Or, voici ce qu'étaient ces deux estimables compagnies. Nous demandons la permission à nos lecteurs d'entrer dans quelques détails : c'est toute la vie des artistes au XVIe siècle.

Cellini nous fait des récits pompeux de ce joyeux festin où il habilla en femme son élève Diego, et s'amusa des madrigaux et des baisers que lui adressait la *vertueuse brigade.* Vasari, le plus gourmé et le plus sérieux historien de l'art et des artistes d'Italie, ne croit pas déroger à sa gravité en expliquant avec la plus mi-

nutieuse prolixité l'organisation secrète de ces compagnies, et en nous conservant jusqu'au menu des banquets solennels donnés tous les ans par les initiés.

La Société *du Chaudron* (*del Pajuolo*) tenait ses séances dans les salons de Rustici, à deux pas de l'appartement occupé par André.

C'était un original au premier chef que Rustici. Sa chambre était remplie d'aigles privés, de corbeaux savants et de porcs-épics facétieux.

Le bourgeois qui avait affaire à messer Giovanni Francesco, avant d'arriver jusqu'à lui, devait donc passer par une foule d'épreuves plus ou moins réjouissantes. Un grand aigle noir venait se poser sur son épaule et faisait craindre au malheureux le sort trop brillant de Ganymède. Le corbeau lui disait bonjour en trois ou quatre langues différentes, et le hérisson venait familièrement frotter à ses jambes bon nombre de petits dards aiguisés.

Après quoi, le maître de la maison se levait gracieusement, prenait par la main ce visiteur et le menait dans une autre chambre bâtie en guise de vivier, où le pauvre homme se trouvait au milieu d'une multitude effrayante de serpents, de crapauds, de couleuvres, qui venaient jouer autour de lui et s'entrelacer à son corps avec des nœuds et des replis à faire envie au groupe de Laocoon. Au reste, le bourgeois en était quitte pour la

peur, car tous les animaux de Rustici passaient pour être parfaitement élevés, et le maître avait une réputation de jongleur tant soit peu entachée de sorcellerie.

Les membres du *Chaudron* ne pouvaient être plus de douze. Un *provéditeur* était élu tous les ans pour ordonner les repas et présider aux fêtes.

Chaque membre était tenu de porter un plat de son invention, tous sous une forme bizarre et différente, pour servir au service de ces monstrueux pique-niques.

Si deux convives se rencontraient dans le même plat et dans la même forme, ils payaient amende, aux grands applaudissements de la joyeuse compagnie.

Voici la description exacte et historique du souper de réception d'André del Sarto :

La décoration de la salle à manger représentait un immense chaudron, au fond duquel étaient assis en rond les convives. La table était au niveau de l'eau bouillante, et, de temps à autre, les mets se soulevaient par un mécanisme intérieur et venaient à la surface. La manche du chaudron, qui touchait à la voûte, était formé d'un grand arc illuminé qui répandait sur la table des torrents de clarté. Une musique invisible et souterraine imitait par des symphonies étranges le grésillement des tisons et le bouillonnement de la chaudière.

A un signal de Giovanni Francesco, qui remplissait les fonctions de *provéditeur*, un arbre poussa tout à coup du fond de l'eau, portant sur chacune de ses branches les différents plats en guise de fruits.

A chaque service, l'arbre plongeait et reparaissait tout à coup chargé de nouveaux mets et de nouvelles fleurs.

Le maître de la maison avait apporté, ce soir-là, pour sa part, un grand pâté en forme de chaudière, où Ulysse plongeait son père pour le rajeunir dans cette classique fontaine de Jouvence.

Quant au personnage chargé de jouer aux yeux, nous devrions dire à la bouche des convives, le rôle du sage Ulysse, c'était tout bonnement un chapon.

Spillo présenta à la compagnie un chaudronnier avec tous ses instruments pour étamer au besoin la chaudière.

Cet honnête ouvrier était une oie farcie d'olives.

Domenico Palizo habilla en servante une petite truie avec sa quenouille et son fuseau aux côtés.

Robetta apporta une tête de veau sous la forme d'une enclume.

Enfin (pour ne pas trop abuser de la patience du lecteur) André del Sarto voulut se distinguer comme artiste et comme gastronome.

Son plat représentait un temple octogone, taillé

exactement sur le patron de l'église San-Giovanni, mais élevé sur des colonnes. La mosaïque du pavé était en gélatine, et les magnifiques saucissons de Bologne imitaient à s'y méprendre le porphyre des colonnes, dont les chapitaux et les bases étaient en fromage de Parmesan. Des pâtes sucrées formaient la corniche, et la tribune se composait de massepains.

Sur un lutrin de veau froid se prélassait un missel en lasagnes poivrées de lettres et de notes, devant lequel des pigeons et des becfigues, dans leur surplis de graisse, chantaient la basse et le soprano.

Un éclat de rire olympien et un tonnerre d'applaudissements accueillit ce chef-d'œuvre de cuisine et d'architecture. Ce fut le seul ouvrage d'André, depuis sa folle passion, où il n'eût pas cherché à introduire le portrait de sa Lucrezia, et pour cause.

Au dessert, on chanta des odes et on lut des stances. André del Sarto, qui, comme tous les artistes de son temps, se piquait de poésie, chanta un petit poëme héroï-comique, imité d'Homère, sur la bataille des rats et des grenouilles.

Ceux qui seraient curieux de juger par eux-mêmes du talent poétique de notre artiste trouveront ses vers dans les notices sur la vie d'André del Sarto publiées par Luigi Biadi.

Voici maintenant l'origine de la *Société de la*

Truelle, qui a plusieurs rapports avec celle *du Chaudron*.

Un bossu, nommé Jeo d'Agnolo, spirituel et farceur comme tous les bossus, soupait dans son jardin de Campanie avec ser Bastiano Saginalti, ser Raphaelo del Beccajo, ser Cocchino, Girolamo del Giocondo et Baja, tous plus ou moins mauvais plaisans et mauvais sujets comme lui.

Au moment où l'on servait la *ricotta*, espèce de fromage italien qui tient le milieu entre le fromage à la crème et le neuchâtel, Baja avisa dans un coin un morceau de mortier, et, tandis que le bossu, les yeux fermés, la bouche toute grande ouverte, attendait avec une volupté de gourmand une cuillerée de *ricotta*, on lui ferma la bouche avec une grande truellée de plâtre et de chaux.

Là-dessus, les rires et les trépignements de la société ne connurent plus de frein, on criait à tue-tête :

— *La truelle! la truelle!*

Le bossu se tordait par terre comme un possédé, et, lorsque tous ces cerveaux fêlés furent un peu remis de leur gaieté, mais non de leur ivresse, ils fondèrent la Compagnie de la Cazzuola, et en rédigèrent gravement les statuts.

Cela se passait en 1512. En peu d'années, la Société prit un développement merveilleux et étonna Florence

par la richesse de ses costumes, le goût de ses fêtes et l'éclat de ses spectacles. Les gentilshommes les plus puissants, les artistes les plus en renom se montrèrent jaloux de l'honneur d'en faire partie. Les règlements de la Société n'admettaient que vingt-quatre membres.

La Compagnie était placée directement sous le patronage de saint Jean-Baptiste ; ce qui n'empêchait pas la mythologie de jouer le premier rôle dans les fêtes qu'on y donnait, et les comédies de l'Arioste, de Machiavel, de Bibiéna (les plus obscènes compositions du siècle) d'obtenir un éclatant succès.

Il est vrai qu'on les jouait aussi au Vatican, devant les papes et les cardinaux, et que personne ne songeait à s'en formaliser.

Nous ne suivrons pas Vasari dans le compte rendu de ces gigantesques bombances. Ceux de nos lecteurs qui y trouveraient plaisir n'auront qu'à consulter la *Vie de Francesco Rustici.*

C'étaient des mascarades d'une extravagance à dépasser les rêves de l'imagination la plus effrénée, des repas titaniques, des jeux, des surprises imités en partie des épreuves des francs-maçons.

Il n'y avait pas de festin sans pantomime, point de réunion sans mystère. Tantôt c'était Cérès à la recherche de sa chère Proserpine, et tous ceux qui voulaient suivre la *déesse du pain*, pour ne pas mourir d'inani-

tion, étaient obligés de passer dans la gueule d'un affreux dragon dont les dents, affilées et tranchantes comme une hache, menaçaient de se fermer sur le cou des convives.

Tantôt c'était un hôpital avec sa double rangée de de lits, ses gardiens, ses malades, et les compagnons de la truelle affublés des plus sales guenilles et vomissant de leur bouche avinée tous les blasphèmes, toutes les imprécations, toutes les injures qui embellissent l'argot des proxénètes et des voleurs, jusqu'à ce que saint André en personne vînt les délivrer de leur hideux séjour pour les mener dans une salle somptueusement éclairée.

C'était une chambre pavée d'ossements humains, aux murs suintant le sang, au plafond lambrissé de têtes fraîchement coupées. Au milieu de la chambre, on voyait, sur un lit de plumes, Mars et Vénus ayant pour tout vêtement le filet de Vulcain.

C'était enfin le diable servant à ses hôtes, dans un souper infernal, tout ce que la nature où l'imagination des hommes ont créé d'animaux et de monstres les plus dégoûtants et les plus difformes ; monstres et animaux s'évanouissaient en fumée au moindre signe de Pluton et laissaient à leur place les fruits les plus exquis et les mets les plus délicats.

Dans cette atmosphère de corruption et de débauche,

le peu de caractère qu'avait encore André del Sarto s'usa complétement.

Un nouveau malheur vint fondre sur lui et acheva sa perte.

Le mari de la Lucrezia mourut presque subitement, précipité peut-être au tombeau par l'inconduite de sa femme.

André, sans consulter aucun de ses amis, épousa publiquement son indigne maîtresse, et reçut chez lui son père et ses sœurs. La ville entière s'émut à ce scandale ; tous ses amis et ses élèves, à l'exception de Francia, dont l'affection était inaltérable, l'abandonnèrent à son sort. Ses pauvres vieux parents en moururent de misère et de douleur.

Accablé par le mépris général, triste, isolé de tous, dominé par cette femme indigne, le pauvre André travaillait beaucoup plus que ses forces ne le lui permettaient. Il s'épuisait nuit et jour pour jeter dans cet éternel abîme de l'or à pleines mains, sans jamais pouvoir le combler. Pour surcroît de honte, le portrait prosaïque et vulgaire de cette femme venait s'imposer comme stigmate indélébile dans toutes ses fresques et dans tous ses tableaux.

La célèbre tête du *Christ*, la *Madonna di San-Francesco*, les trois *Sainte Famille* qu'on peut admirer dans la collection du roi de Bavière, et que les con-

naisseurs préfèrent de beaucoup à celles du Belvédère de Vienne, du palais Schiarra, du palais Borghèse et du palais Colonna, datent de la même époque, c'est-à-dire de l'année 1515. Le seul défaut qu'on pourrait reprocher à ces peintures, c'est le manque de grandeur et l'impuissance de plus en plus marquée de s'élever à l'idéalisme de l'art.

Vers le même temps, il acheva son *Adoration des mages* dans le cloître des Servites et reprit les peintures de la confrérie dello Scalzo.

Il fut chargé de la décoration de je ne sais plus quel char de triomphe, qui devait paraître dans la procession de saint Jean, et jeta plusieurs histoires en grisaille sur une façade en bois élevée par Sansovino devant l'église Santa-Maria-del-Fiore, à l'occasion des fêtes qu'on célébra à Florence pour recevoir Léon X.

Il multiplia les tableaux, les portraits, les miniatures, et descendit jusqu'à colorier les meubles de François Borgherini... Mais, malgré ce travail opiniâtre et multiplié, la misère et le désespoir décrivaient autour de lui des cercles de plus en plus serrés, et l'enlaçaient dans des nœuds inextricables.

Le dernier ouvrage qu'il fit avant de s'expatrier fût un portrait de Baccio Bandinelli. Ce portrait n'était, à vrai dire, qu'un prétexte. Baccio, connaissant la pauvreté d'André, l'avait fait venir chez lui pour lui ache-

ter le secret de ses procédés dans la peinture à l'huile. Mais, malgré les traces profondes que l'avilissement et le chagrin avaient laissées sur le front abattu de l'artiste, il y avait encore chez lui tant de noblesse et de résignation, que l'impudent Bandinelli, n'osant lui marchander son secret, préféra le lui voler.

Au premier coup de pinceau, André devina son projet; il sourit amèrement, et se mit à confondre et mêler les couleurs avec une telle précipitation, que le portrait fut fini avant que Baccio eût pu rien comprendre au procédé de l'artiste.

Quelques tableaux envoyés en France avaient appris à François I[er] le nom d'André del Sarto. En 1518, au moment de sa plus grande détresse, André fut appelé à la cour de France. Il débuta par le portrait du dauphin, et ce seul ouvrage lui fut payé trois cents écus, c'est-à-dire six fois autant que ses cinq premières fresques du cloître des Servites.

La protection du roi, l'intérêt que lui témoignèrent, dès son arrivée, Louis d'Angoulême et le connétable de Montmorency, l'admiration unanime excitée par ses tableaux relevèrent son courage abattu et rafraîchirent cette pauvre imagination, épuisée et malade, d'une rosée bienfaisante.

De tous les tableaux exécutés par notre peintre à cette époque, on n'en voit que trois au musée du Louvre :

la *Charité*, et deux *Sainte Famille*, qui diffèrent entre elles par la composition et la disposition des personnages.

Le nom d'André del Sarto était déjà illustre en France, cette patrie adoptive de tous les grands artistes; sa fortune s'élevait sur des bases larges et solides, il était en train d'achever un *Saint Jérôme* pour la reine mère, et il avait envoyé déjà à Florence assez d'argent à sa femme pour bâtir une maison derrière l'Annonciade, lorsque Lucrezia del Fede, son mauvais génie, dont l'image l'avait poursuivi sans cesse, lui écrivit une lettre fatale, dans laquelle elle lui donnait à entendre que, s'il ne revenait pas à la hâte, ne pouvant supporter son absence, elle se jetait dans l'Arno.

Ce fut un coup de foudre pour André. Il se présenta au roi et lui demanda en balbutiant la permission de faire une course à Florence.

François Ier, non-seulement accorda le congé demandé, mais encore il confia à l'artiste une forte somme pour acheter des tableaux et des statues, pour engager de jeunes peintres à son service, pour encourager des artistes malheureux, pour remplir enfin la plus belle mission que jamais monarque ait donnée à un artiste.

Hélas! nous n'ajouterons plus qu'un mot qui brûle notre plume : André garda l'argent et ne revint plus en France!

Après cet ignoble abus de confiance, la vie d'André ne fut plus qu'une longue suite de honte et de remords.

Nous glisserons rapidement sur ses dernières années, quoiqu'elles ne soient pas moins importantes pour l'histoire de l'art ; mais le cœur nous manque pour assister au douloureux spectacle d'une nature avilie à ce point.

De retour à Florence, il se cacha dans le couvent de l'Annonciation ; et, en échange de l'asile qui lui était offert, il peignit dans le jardin *la Parabole du Maître de la vigne*, un *Christ* qu'on dirait dessiné par Michel-Ange, et une *Déposition de croix* dont les différents personnages respirent une mélancolie touchante.

Dans les sept années suivantes, il termina ses peintures de la confrérie dello Scalzo, exécuta beaucoup de fresques, parmi lesquelles il faut citer la *Madone* de la porte Pinti, respectée par la soldatesque pendant le siége de 1529, et fut chargé de la décoration du palais Poggio à Cajano, en compagnie de Francia Bogio et de Pontormo.

En 1525, André copia un tableau de Raphaël, le portrait de Léon X, avec une fidélité tellement surprenante, que Jules Romain lui-même, qui avait travaillé à l'original, ne voulut pas croire que ce fût une copie.

Cette copie, si célèbre par le récit de Vasari, à en croire les trois quarts des biographes, se trouverait à

Naples. Tout récemment encore, il s'est engagé à ce sujet, entre les savants napolitains et florentins, une polémique si vive et si terrible, pour savoir lequel des deux tableaux était de Raphaël, lequel d'André del Sarto, que nous n'oserions pas intervenir dans ce nouveau jugement de Salomon.

Le chef-d'œuvre si célèbre sous le nom de *la Madonna del Sacco,* achevé vers la même époque, est le digne pendant de son tableau à l'huile *la Madonna de San-Francesco;* ce sont les deux merveilles du genre.

Il fit aussi, pour le même couvent de San-Salvi, dont nous avons parlé plus haut, une *Cène* digne, en tous points, de l'effet irrésistible qu'elle produisit sur les Florentins en 1529.

On avait abattu tous les édifices environnants avec une partie de l'église et du cloître pour empêcher que l'armée assiégeante ne s'en fît un rempart, lorsque les démolisseurs, arrivés tout à coup devant le chef-d'œuvre, s'arrêtèrent tous muets et immobiles d'admiration, *comme si une puissance invisible avait paralysé leurs bras et leur langue.* Ce sont les expressions de l'historien Varecchi.

Mais la guerre et la peste, ces deux terribles fléaux de Dieu, s'étaient déchaînés sur Florence. André partagea les malheurs de sa patrie. Un de ses derniers ouvrages fut le magnifique *Sacrifice d'Abraham*, par le-

quel le pauvre artiste espérait se réconcilier avec François Ier et obtenir sa réhabilitation aux yeux du monde.

En 1529, Octavien de Médicis lui demanda une *Sainte Famille*. André exprima dans ce tableau tout ce qui restait dans son âme de tendres sentiments et de grâce poétique.

Quelque temps après, le grand conseil, ayant condamné trois déserteurs à être pendus en effigie, trouva tout naturel de transformer André del Sarto en bourreau. André accepta en silence cette dernière expiation.

Enfin, l'an 1530, frappé de l'épidémie qui désola Florence, au moment où la liberté de sa patrie rendait le dernier soupir, André del Sarto, lâchement abandonné par sa femme, isolé de tous (Francia Bigio, son fidèle ami, et Puligo, son élève bien-aimé, étaient déjà morts), pauvre, déshonoré et maudit, il expira à l'âge de quarante-deux ans sur son lit de douleur.

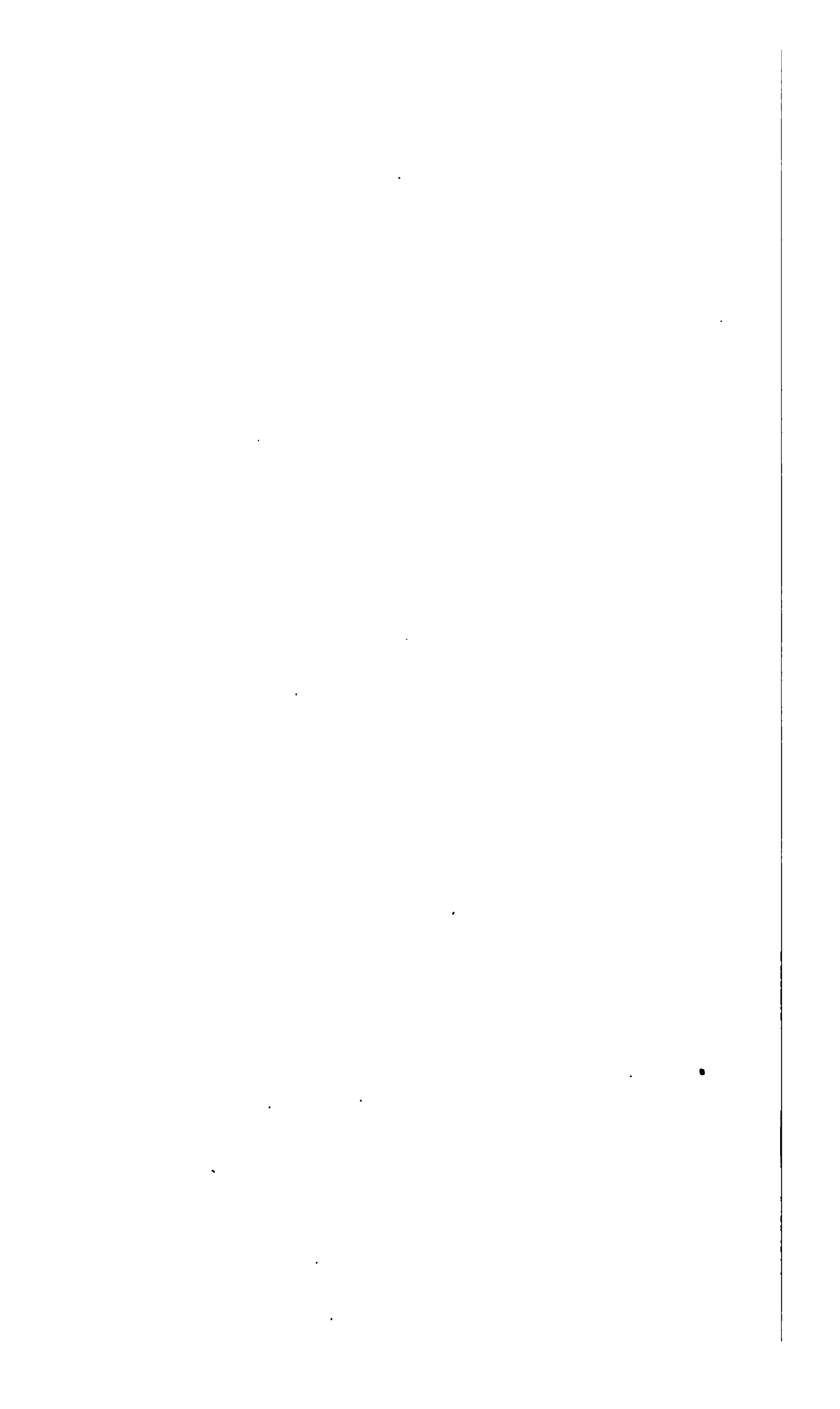
La confrérie de Saint-Jean-Baptiste l'enterra modestement par charité.

Dominique Conti, un des élèves d'André, peintre très-médiocre, qui avait hérité des dessins et des cartons de son maître et qui se les fit voler assez sottement, lui éleva dans l'église des Servi un petit monument composé du portrait du peintre, scellé dans un pilier, et d'une épithaphe latine écrite par Pierre Vettori.

Mais des bourgeois susceptibles, fâchés qu'on eût osé

mettre un tableau dans leur église sans leur en demander la permission, firent jeter à bas l'inscription et le portrait.

« Ceci nous prouve, — ajoute Vasari en terminant la *Vie d'André del Sarto* par cette belle et consolante moralité, — ceci nous prouve que la *destinée*, non contente d'avoir influé sur notre vie, nous poursuit souvent jusqu'au delà du tombeau. »



GUÉRARD BERCK-HEYDEN

Guérard Berck-Heyden, est né à Harlem, la patrie de Wouwermans au cheval blanc, de Van Ostade et de Berghem. Il avait un frère aîné que l'on nommait Job, et qui, poussé lui-même par une vocation irrésistible, entraîna après lui celle de son frère.

Job était relieur; mais, au lieu de s'occuper des livres qu'on lui donnait à mettre à neuf, il en copiait les gravures, et cela si exactement, que son patron finit par donner aux parents du jeune homme le conseil de le faire passer de son magasin dans un atelier. Arrivé bientôt à une certaine force, Job prit son jeune frère près de lui.

On était alors à la moitié du XVIIe siècle, à peu près : c'était l'époque des croyances superstitieuses; les songes étaient surtout regardés comme une prédiction de l'avenir. A dix ou douze années d'intervalle, Job en eut

deux qui eurent une grande influence sur sa vie et sur celle de son frère.

Job rêva d'abord que, pendant une nuit, il lui poussait des ailes comme aux anges, et qu'à l'aide de ces ailes, il abandonnait la terre, et s'en allait toucher du doigt à la coupole du ciel.

Comme Job n'avait pas sous sa main, ainsi que les pharaons d'Égypte un esclave hébreu, il chargea son amour-propre d'être l'interprète de la révélation divine ; et son amour-propre lui expliqua, clair comme le jour, qu'il était destiné à s'élever, sur les ailes de l'art, au-dessus de tous ses rivaux, et à aller toucher le but de perfection que nul, avant lui, n'avait eu le bonheur d'atteindre.

En conséquence, il se mit au travail avec une ardeur nouvelle, et le rêve eut cela de bon que, si Job ne dépassa pas ses confrères, au moins prit-il rang parmi les peintres distingués de son époque.

Pendant ce temps, Guérard grandissait de son côté à l'ombre de la réputation fraternelle : il travaillait presque toujours dans le même atelier que son aîné, et souvent au même tableau ; de sorte que, sans avoir rien rêvé, Guérard se trouva, un beau matin, aussi grand peintre que Job. Alors les deux frères se mirent en route de compagnie pour aller chercher aventures et fortune.

C'était Job qui produisait Guérard; Job, confiant dans son rêve, ne doutait plus de rien, et la terre même lui semblait bien étroite pour renfermer sa gloire à venir.

Mais un rêve fit crouler tout ce bel échafaudage de grandeur qu'un rêve avait bâti! A Cologne, Job songea qu'en traversant une forêt il restait suspendu aux branches d'un arbre. Cette fois, ce ne fut plus l'orgueil qui lui parla, ce fut l'humilité; et l'humilité lui dit tout bas qu'il serait arrêté au milieu de sa carrière par quelque désastre qui l'empêcherait d'aller plus loin. Dès ce jour, une timidité étrange s'empara du pauvre Job; et ce fut Guérard qui prit les rènes du gouvernement fraternel, tenues jusqu'alors par son aîné. Aussi faible qu'il avait été confiant, Job suivit à son tour son frère à la remorque; et Guérard le conduisit ainsi à Coblence, à Mayence, à Mannheim et à Heidelberg. Là, quelques instances que Guérard fît à son frère, celui-ci refusa toujours de se produire à la cour de l'électeur palatin, qu'ils étaient cependant venus chercher; ils restèrent donc confondus dans la foule, au lieu de se faire présenter comme ç'avait été leur intention. Cependant, presque tous les jours, les deux frères se trouvaient sur le passage de l'Électeur; le plus souvent, c'était lorsqu'il partait pour la chasse; car l'Électeur était, comme Nemrod, un grand chasseur devant Dieu,

aimant passionnément les chevaux, les chiens et les faucons, trois choses fort pittoresques et qui font admirablement bien dans les tableaux. Aussi, à leur retour dans l'atelier, les deux frères esquissaient-ils, chacun de son côté, force sujets de chasse, comme *le Lancer*, *le Rembûcher* et *l'Hallali*.

Si bien qu'un jour Job et Guérard, après avoir fait une esquisse unique de toutes leurs esquisses séparées, se mirent de leur mieux à couvrir une toile, plaçant au premier plan l'Électeur et les seigneurs de sa suite, tous si ressemblants, qu'il n'y avait point à s'y tromper. Le tableau fini, il se trouva que c'était un des meilleurs qu'ils eussent jamais faits.

Alors Job, toujours réconforté par Guérard, reprit quelque courage ; il fut décidé, non pas qu'on offrirait le tableau à l'Électeur, — car Job était devenu trop craintif pour permettre à son frère une pareille hardiesse, — mais qu'on placerait le susdit tableau sur la route du prince, afin qu'il pût le voir en passant.

Le jour où ce plan fut exécuté, Job se sauva de la ville et se cacha dans un petit village, afin d'être plus à même de gagner les champs, si, selon les prévisions sinistres qui ne l'abandonnaient plus, les choses venaient à mal tourner.

Tout alla pour le mieux : le prince, en passant, se reconnut : les seigneurs qui l'accompagnaient se recon-

nurent aussi; le prince s'arrêta: les seigneurs s'arrêtèrent; le prince dit que le tableau était fort beau: les seigneurs crièrent qu'il était admirable. On demanda l'auteur, lequel, entendant le grand bruit qui se faisait autour de son tableau, commençait à croire que Job avait eu raison, et se consultait pour savoir s'il devait attendre ou se sauver.

Heureusement, il n'eut pas le temps d'accomplir ce dernier projet : on le saisit au collet et on l'amena devant l'Électeur, qui lui fit force compliments. Alors le bon Guérard déclara que le tableau n'était pas de lui seul, et que son frère Job en avait fait la meilleure partie. Guérard mentait; car, depuis son dernier rêve, Job ne peignait plus qu'en tâtonnant, et recommençait dix fois la même chose.

Mais, qu'il le crût ou non, l'Électeur apprécia la loyauté de l'artiste, et donna rendez-vous pour le lendemain à lui et à son frère.

Le lendemain venu, Guérard traîna Job chez le prince. Job était convaincu qu'il y avait dans ce rendez-vous quelque traîtresse surprise dont il serait victime; mais il se rassura en entendant les éloges de l'Électeur et les flatteries des courtisans.

Le même soir, le trésorier du prince alla porter au logement des deux artistes une somme considérable et deux médailles d'or.

Après cet ignoble abus de confiance, la vie d'André ne fut plus qu'une longue suite de honte et de remords.

Nous glisserons rapidement sur ses dernières années, quoiqu'elles ne soient pas moins importantes pour l'histoire de l'art ; mais le cœur nous manque pour assister au douloureux spectacle d'une nature avilie à ce point.

De retour à Florence, il se cacha dans le couvent de l'Annonciation ; et, en échange de l'asile qui lui était offert, il peignit dans le jardin *la Parabole du Maître de la vigne*, un *Christ* qu'on dirait dessiné par Michel-Ange, et une *Déposition de croix* dont les différents personnages respirent une mélancolie touchante.

Dans les sept années suivantes, il termina ses peintures de la confrérie dello Scalzo, exécuta beaucoup de fresques, parmi lesquelles il faut citer la *Madone* de la porte Pinti, respectée par la soldatesque pendant le siége de 1529, et fut chargé de la décoration du palais Poggio à Cajano, en compagnie de Francia Bogio et de Pontormo.

En 1525, André copia un tableau de Raphaël, le portrait de Léon X, avec une fidélité tellement surprenante, que Jules Romain lui-même, qui avait travaillé à l'original, ne voulut pas croire que ce fût une copie.

Cette copie, si célèbre par le récit de Vasari, à en croire les trois quarts des biographes, se trouverait à

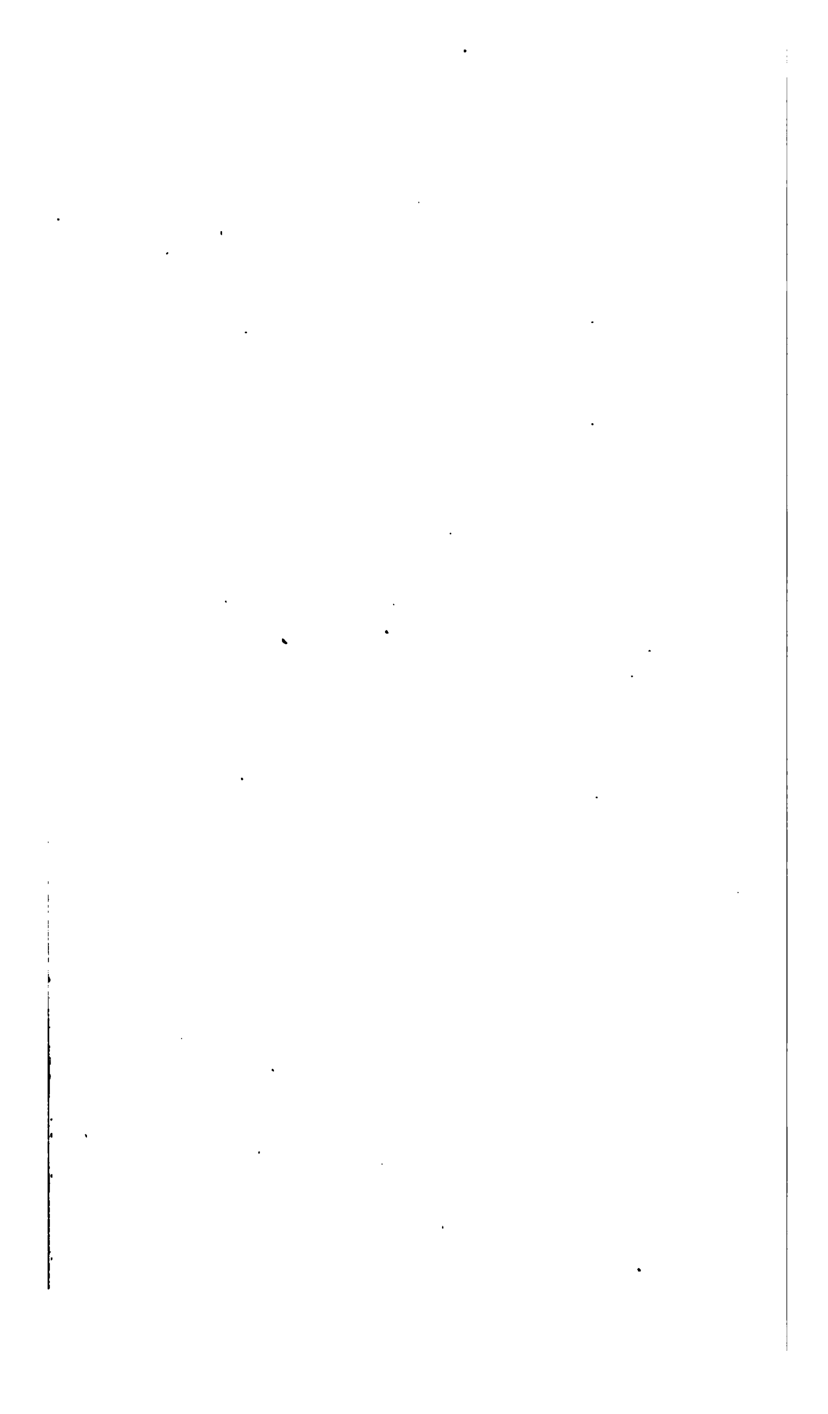
Naples. Tout récemment encore, il s'est engagé à ce sujet, entre les savants napolitains et florentins, une polémique si vive et si terrible, pour savoir lequel des deux tableaux était de Raphaël, lequel d'André del Sarto, que nous n'oserions pas intervenir dans ce nouveau jugement de Salomon.

Le chef-d'œuvre si célèbre sous le nom de *la Madonna del Sacco,* achevé vers la même époque, est le digne pendant de son tableau à l'huile *la Madonna de San-Francesco ;* ce sont les deux merveilles du genre.

Il fit aussi, pour le même couvent de San-Salvi, dont nons avons parlé plus haut, une *Cène* digne, en tous points, de l'effet irrésistible qu'elle produisit sur les Florentins en 1529.

On avait abattu tous les édifices environnants avec une partie de l'église et du cloître pour empêcher que l'armée assiégeante ne s'en fît un rempart, lorsque les démolisseurs, arrivés tout à coup devant le chef-d'œuvre, s'arrêtèrent tous muets et immobiles d'admiration, *comme si une puissance invisible avait paralysé leurs bras et leur langue.* Ce sont les expressions de l'historien Varecchi.

Mais la guerre et la peste, ces deux terribles fléaux de Dieu, s'étaient déchaînés sur Florence. André partagea les malheurs de sa patrie. Un de ses derniers ouvrages fut le magnifique *Sacrifice d'Abraham*, par le-



JULES ROMAIN

Raphaël venait de mourir lorsque le comte Baldassare, ambassadeur du marquis de Mantoue à Rome, demanda à Jules Romain, devenu par la mort de son maître un des premiers artistes de l'Italie, s'il voulait se rendre à la cour de Frédéric pour diriger les travaux de sa capitale et de son palais. Jules Romain accepta, après en avoir toutefois demandé la permission à Sa Sainteté, et quitta la ville sainte pour se rendre à Mantoue.

Le duc Frédéric n'avait pu mieux demander. Jules Romain était, en effet, ce qui se rapprochait le plus du grand peintre d'Urbin ; sa jeunesse s'était passée à suivre les leçons du divin maître, et plus tard à l'aider. Ainsi, lorsque Raphaël peignit, pour Léon X, les loges du Vatican, c'est Jules Romain qui exécuta plusieurs de ses dessins.

La Création d'Adam et d'Ève est de lui; *l'Arche de Noé*, *le Sacrifice d'Abraham* et *Moïse sauvé des eaux par la fille du pharaon* lui sont dus aussi. Le soubassement de la salle de Torre-Borgia, et, dans cette même salle, *la Comtesse Mathilde*, *le Roi Pépin*, *Charlemagne*, *Godefroi de Bouillon*, et les portraits des autres bienfaiteurs de l'église sont l'œuvre commune des deux peintres, et toutes les peintures que reconnaissait Raphaël n'en sont pas moins de Jules Romain, qui, tout en conservant l'honneur de l'exécution, n'a rien enlevé de la gloire de son maître, qui avait eu l'idee.

C'est qu'après avoir donné le dessin de ses travaux, dessin ou le grand peintre avait versé toute sa poésie et toute sa vigueur, l'élève n'avait plus qu'à suivre la route tracée, et qui servait à l'exécution de l'œuvre comme l'ouvrier sert à l'architecte. Tout ce charme de couleur et de ton que Jules donnait à ce qu'il faisait, il le devait à Raphaël, et, une fois l'œuvre terminée, le pinceau du maître n'avait besoin que de repasser une fois sur celui de l'élève pour compléter l'idée; Raphaël restait donc le véritable créateur, tout en abandonnant à Jules une part énorme de gloire qui commença sa grande réputation. C'est que la peinture est bien plutôt dans l'idée que dans l'exécution, bien plutôt dans les choses qu'on rêve que dans les choses qu'on voit, et la forme plus ou moins belle est à la pensée ce

que le corps humain est à l'âme, l'enveloppe d'une chose sainte et divine.

A cette époque, l'art n'était pas restreint dans les limites où on se plait à l'enfermer de nos jours ; on pouvait, quand on s'appelait Raphaël ou Michel-Ange, Titien ou Bartolomeo, avoir à côté de soi, sans rien perdre de son originalité personnelle, un autre peintre qui comprît vos pensées et les exécutât.

Les premières œuvres de Jules Romain, toutes belles qu'on les reconnaisse, ne sont que la reproduction d'une pensée supérieure, que l'introduction de la palette et du pinceau entre l'idée et la toile, qu'un des ressorts que fait mouvoir l'intelligence du peintre, et, puisque c'était Raphaël qui avait donné à son élève le talent qu'il possédait, il ne faisait que reprendre son bien en faisant agir ce talent.

Donc, Jules Romain, malgré sa fécondité incontestable, n'est pas et ne peut pas être une originalité à côté du divin Sanzio ; et son plus grand défaut, c'est d'avoir eu pour maitre un homme comme Raphaël.

Après les tableaux que nous venons de nommer, Jules Romain termina la plupart des fresques de la galerie d'Agostino Ghiji et travailla à la *Sainte Famille* de Raphaël ; ce tableau fut donné au roi de France, avec une *Sainte Marguerite* et un portrait de la vice-reine de Naples, dont Raphaël a peint seulement la tête et

dont le reste a été fait par Jules Romain, qui exécuta aussi presque entièrement la *Sainte Marguerite* sur les dessins de son maitre.

Aussi, quand le duc Frédéric avait demandé Jules Romain, celui-ci était déjà très-connu et pouvait se dire le véritable héritier de Raphaël.

Après la mort de son maître, il avait fait construire, pour le pape Clément VII, sur le penchant de Monte-Morio, le palais connu sous le nom de Vigna de Médici.

Voici quelles étaient les dispositions de ce palais :

Il avait une façade demi-circulaire comme un amphithéâtre et divisée par des niches et des fenêtres posées dans l'ordre ionique, avec un goût admirable. — On a pensé encore que Raphaël en avait donné les dessins, tant l'exécution était parfaite ; ainsi, du jour où l'élève faisait quelque chose d'original et de vraiment beau, on l'attribuait tout de suite au maître. — Dans l'intérieur du palais, Jules Romain exécuta un grand nombre de peintures, surtout dans la galerie où se trouvait au milieu d'autres statues antiques le *Jupiter* qui fut envoyé plus tard à François Ier par la famille Farnèse. Aux peintures de Jules dans cette galerie, Jean d'Udine joignit des grotesques ; mais la plus belle chose est une fresque de l'élève de Raphaël représentant *Polyphème entouré d'enfants et de petits satyres.* Jules Romain, aidé de Fattore, se mit ensuite à con-

tinuer les œuvres inachevées du maître ; ils allaient même peindre, d'après les cartons destinés à la grande salle du Vatican, les quatre sujets tirés de l'histoire de l'empereur Constantin ; mais l'ouvrage ne fut pas terminé. C'est qu'au pape Léon X, qui était mort empoisonné, le jour de la prise de Milan, venait de succéder Adrien VI, et que ce nouveau pape n'aimait pas les arts comme son prédécesseur ; il en avait donné une preuve quand, entrant dans le Vatican, il mutila avec un marteau les statues antiques qui l'ornaient en disant :

— *Sunt idola paganorum!*

C'était la foi devenue pape qu'Adrien VII, mais la foi simple et sans éclat ; c'était la papauté nue et religieuse de saint Pierre et non plus le règne magnifique et étincelant de Léon X, et le contraste était trop fort, le changement était trop brusque pour qu'on le supportât sans murmurer.

Courtisans et artistes étaient confondus dans un même oubli par le nouveau pontife, et les grands peintres de l'époque, à la tête desquels était Jules Romain, mouraient littéralement de faim. Mais, après un an de pontificat, Adrien alla rendre compte à Dieu de sa mission, et toutes choses rentrèrent dans leur premier état. Il fit lui-même son épitaphe, qui était : *Adrianus VI hic situs est qui nihil sibi infelicius in vitâ quam quod*

imperavit duxit ; et sur la porte de son médecin une main inconnue en grava une autre, écho de la voix du peuple et des grands : « Au libérateur de la patrie ! »

Clément VII, bâtard de Julien de Médicis, prit la place d'Adrien ; c'était le neveu de Léon X.

Jules Romain et le Fattore se remirent à l'œuvre que l'avénement du dernier pape avait interrompue ; mais ils firent enlever l'enduit que Raphaël avait préparé pour peindre à l'huile, conservant seulement deux figures, *la Justice* et *la Douceur*, qu'ils avaient peintes eux-mêmes quelque temps auparavant.

Le premier des quatre tableaux que peignit Jules, représentait Constantin adressant une allocution à ses soldats ; dans le haut du tableau sont inscrits ces mots : *In hoc signo vinces*, à côté d'une croix rayonnante portée par trois petits anges ; aux pieds de Constantin, est un nain qui essaye de se mettre un casque sur la tête.

Le second tableau était la *Bataille de Ponte-Molle*, où Maxence fut mis en déroute par Constantin. Tous les personnages de cette composition sont groupés avec un art infini. Maxence est près de s'engloutir au milieu du Tibre. L'abus du noir, qui était le grand défaut de Jules Romain, nuit beaucoup à ce tableau, resté cependant un modèle du genre.

Le troisième sujet que Jules plaça dans cette salle fut

le *Baptême de Constantin.* Saint Sylvestre, sous les traits de Clément VII, baptise Constantin; divers personnages entourent le pape, et, parmi eux, on remarque le favori de Sa Sainteté, messer Nicolo Vespuccio, chevalier de Rhodes, surnommé *le Cavallerino.* Jules peignit au-dessous de ce tableau, en clair-obscur, Constantin bâtissant Saint-Pierre.

Enfin, dans le quatrième et dernier tableau, Jules figura la donation que Constantin fit de Rome au pape. Ce sujet, placé au-dessus de la cheminée, montre en perspective Saint-Pierre, où l'on voit les cardinaux, les prélats, les chantres et les musiciens. Constantin offre au pape saint Sylvestre, représenté par Clément VII, la ville de Rome, comme la montrent les médailles antiques. Des femmes d'une grande beauté regardent cette cérémonie dans l'attitude de la prière. Un viéillard demande l'aumône près d'un enfant qui joue avec un chien, et les gardes refoulent le peuple. Jules Romain s'est peint lui-même dans ce tableau, où figurent également le comte Baldassare et d'autres grands seigneurs contemporains.

Quand le travail fut terminé, le pape voulut faire oublier à l'artiste l'indifférence de son prédécesseur, et Jules Romain reçut une récompense digne de l'œuvre.

Il fit encore, avec le Fattore, une *Assomption de la Vierge*, envoyée à Pérouse; puis il se mit à travailler

seul, et peignit *la Vierge à la Chatte* et *le Christ frappé à la colonne.* Ce dernier tableau fut donné à l'église de Santa-Francoia, à Rome.

Messer Matteo Gio-Giberti, qui fut, depuis, évêque de Vérone, lui demanda les dessins d'un escalier et de quelques appartements que l'on construisait en brique près de la porte du Vatican, et qui donnaient sur la place Saint-Pierre; puis il peignit, pour ce même Giberti, le *Martyre de saint Étienne.* Ici, l'expression est vraiment céleste; c'est bien, dans le mourant, cette foi puissante qui fait sa mort sur la terre et qui va faire sa vie dans le ciel; et les yeux du saint martyr, au moment suprême, semblent voir distinctement le divin Sauveur pour lequel on le tue.

Dans l'église de Santa-Maria-de-Anima, à Rome, Jules Romain exécuta un très-beau tableau à l'huile où l'on voit la Vierge, sainte Anne, saint Joseph, saint Jacques, le petit saint Jean et saint Marc, l'évangéliste, agenouillés à côté d'un lion. Une femme, occupée à filer, regarde une poule et ses poussins; des enfants soutiennent un pavillon au-dessus de la Vierge; un édifice en amphithéâtre et orné de statues complète le tableau, auquel il faut encore reprocher cette tendance au noir, qui, comme nous l'avons dit, est le défaut capital du peintre.

Jules, comme Raphaël, avait des élèves qui l'aidaient:

Bartolomeo de Castiglione, Tommaso Paparello de Cortone, Benedetto Pagni de Pescia ; des deux premiers, on ne connaît rien ; mais ceux qu'il employait le plus souvent étaient Giovanni dal Leone et Raffaello dal Colle, de Borgo-San-Sepolcro. Ces deux élèves exécutèrent, près de l'ancienne Monnaie in Banchi, les armoieries du pape Clément VII, et le second, seul, fit, d'après un carton de Jules, dans un demi-cercle de la porte du palais du cardinal della Valle, une Vierge couvrant l'Enfant Jésus d'une draperie; d'un côté est saint André, et de l'autre saint Nicolas. Cette peinture est fort belle.

Ainsi, à son tour, Jules Romain donnait ses dessins à ses élèves, les chargeant d'exécuter ce qu'il n'aurait pas eu le temps de faire, car il travaillait très-lentement; toute sa verve, toute son imagination, toute sa vigueur passaient dans les dessins, qu'il faisait très-vite, et le charme se perdait un peu quand il mettait des mois ou des années à reproduire ces dessins qu'il avait faits en quelques heures. Cela est, du reste, facile à comprendre. L'exécution, aussi prompte que la pensée, doit toujours être plus belle, car alors, toute la poésie et toute l'imagination du rêve passent immédiatement dans la forme; la pensée qu'on veut reproduire est une ombre à laquelle il faut donner un corps, et plus on attend, plus elle fuit sous la main qui veut la reproduire.

Nous avons oublié de dire que, dans la salle de Constantin, Raphaël avait placé au-dessus de toutes les portes des niches ornées d'enfants qui tiennent des lis, des diamants, des plumes et autres emblèmes de la maison de Médicis, et que, dans l'intérieur de ces niches, Jules Romain peignit à fresque plusieurs pontifes, accompagnés chacun de deux Vertus; parmi les papes, on distinguait Damase Ier, Alexandre Ier, saint Léon III, saint Grégoire et saint Sylvestre.

Le dessin de Jules Romain représentant ce dernier prouve ce que nous disions tout à l'heure : il y a bien plus de révélation dans la première forme que dans la seconde, et la peinture, toute belle qu'elle est, ne vaut pas le dessin.

Sur le mont Janicule, d'où l'on aperçoit toute la ville de Rome et où fut la maison de Martial, Jules Romain fit bâtir, pour son ami Baldassare Turini de Pescia, un palais dont il orna les appartements de stucs et de peintures, reproduisant, entre autres, plusieurs traits de la vie de Numa Pompilius, dont le tombeau avait été là jadis; puis, dans la salle des bains, il exécuta, avec ses élèves, les fables de Vénus, de Cupidon, d'Apollon et d'Hyacinthe.

C'est à cette époque que le comte Baldassare lui proposa de venir à la cour de Mantoue. Jules Romain alla, comme nous l'avons dit, demander à Sa Sainteté la

permission de quitter Rome; il n'était sans doute pas fâché de s'éloigner de l'austère pontife, qui, tôt ou tard, aurait pu apprendre que les seize gravures obscènes de Marc-Antoine, accompágnées des sonnets de l'Arétin, avaient été faites sur les dessins de Jules. Clément VII ne le sut qu'après le départ du peintre, et le poëte n'eut que le temps de fuir pour échapper à la colère du pape.

Jules fut parfaitement reçu à Mantoue; le comte le présenta à Frédéric, qui lui donna une maison magnifiquement meublée comme à un hôte royal, qui lui envoya des présents comme à une puissance, et lui donna son plus beau cheval comme à son meilleur ami. Puis ils s'en allèrent, le prince et le peintre, à un trait d'arbalète de la porte San-Bartiano, au milieu d'une prairie où Son Excellence avait des écuries pour ses haras, et Frédéric demanda à Jules de lui faire bâtir là une maison de campagne comme il la bâtirait pour lui-même, et le peintre se mit à l'œuvre.

Il disposa d'abord une grande salle avec une suite d'appartements des deux côtés, et, comme il n'avait à proximité ni carrières ni pierres dures, il se servit de briques revêtues de stuc pour former les colonnes, les chapitaux, les corniches, les portes, les fenêtres et tous les autres ornements de l'édifice.

Le corps principal du palais que fit construire Jules

Romain, présente un carré parfait. La cour, coupée en croix par quatre entrées, forme également un grand quadrangle ; par une de ces entrées, on allait dans un vestibule qui conduisait à une galerie donnant sur le jardin ; deux autres galeries, décorées de peintures et de stucs, menaient à différents appartements. Jules fit peindre par ses élèves Benedetto Pagni et Rinaldo de Mantoue, les chiens et les chevaux favoris du duc qu'il avait dessinés lui-même ; ces deux élèves peignirent aussi, à l'huile, *le Mariage de Psyché et de Cupidon* et *la Vengeance de Vénus ;* sur les murailles se trouve le reste de l'histoire de Psyché, peinte à fresque ; une foule d'Amours environnent Psyché, qui est au bain, et ils versent sur elle des essences et des parfums ; Mercure, de l'autre côté, prépare le banquet nuptial. Des satyres soutiennent Silène sur son âne, et deux enfants tettent les mamelles d'une chèvre ; deux tigres sont couchés aux pieds de Bacchus, appuyé sur un buffet aux côtés duquel se tiennent un chameau et un éléphant ; ce buffet est cintré et recouvert d'un berceau de verdure, de pampre, de raisins, et garni de trois rangs de vases d'un goût bizarre, de bassins, de bocaux, de tasses et de coupes de diverses formes, que l'on croirait d'or et d'argent, tant l'imitation est parfaite. Près de là, Psyché, entourée de femmes qui la servent et la conduisent, voit au loin apparaître Phœbus sur son char attelé

de quatre chevaux; et Zéphire, couché sur des nuages, rafraîchit l'air en soufflant dans une corne.

A part le Bacchus, le Silène et les deux enfants avec la chèvre, ce sont les élèves de Jules Romain qui ont exécuté cette composition, que, du reste, le maître a presque entièrement retouchée.

De la pièce de Psyché, on passait dans une salle ornée d'une frise à deux rangs, que Primaticcio fit sur les dessins de Bologne et qui commencèrent la réputation du peintre de Fontainebleau; c'est une imitation de bas-reliefs de la colonne Trajane.

Dans le vestibule était l'histoire d'*Icare* et *les Douze Mois de l'année ;* puis, voulant sans doute montrer que lui aussi pouvait avoir la puissance et la vigueur, il construisit une salle où l'architecture et la peinture mêlées produisaient un effet merveilleux. Il représenta *les Titans foudroyés par Jupiter ;* rien n'y manquait, voûtes, colonnades, rochers immenses ; c'était enfin une œuvre d'une conception gigantesque et une idée complétement neuve. Le haut de la voûte représentait le ciel, d'où le maître du monde lance sa foudre contre les Titans ; Junon semble aider son divin époux ; la déesse Opis, effrayée par les éclats du tonnerre, fuit avec ses lions ; elle est suivie de Mars, de Vénus, de Momus, des Grâces et des Heures ; Saturne, Diane et Janus s'enfuient dans les airs ; Neptune s'affermit sur

son trident; Pallas et les Muses contemplent tranquillement le combat; Pan sauve de la foudre une nymphe qu'il tient entre ses bras; Apollon, sur son char, est assisté par quelques Heures; Bacchus et Silène sont entourés de satyres tremblants; Vulcain, armé de son marteau, regarde Hercule, qui parle à Mercure; les géants ont entassé les rochers, et en portent d'autres sur leur dos; Briarée se débat sous des morceaux de roc, et d'autres géants sont écrasés par des débris de temples et de colonnes. Au milieu de cette immense composition, Jules a placé une cheminée, et, dès qu'elle s'allume, on voit de nouveaux géants dévorés par les flammes et Pluton, suivi des Furies, se précipitant au fond des enfers sur son char, tiré par des chevaux décharnés. Ces rochers, ces montagnes, ces édifices, semblent près de s'écrouler et d'écraser quiconque oserait pénétrer dans cette salle, pleine de terreur et de carnage! Le plancher fut pavé de petits cailloux ronds pour que l'illusion fût complète, si bien que l'œuvre n'a ni commencement ni fin, comme le ciel, et qu'une fois entré dedans, on peut se croire au milieu d'une immense campagne. Cette salle est d'un effet surprenant, mais c'est plutôt grand que ce n'est grandiose.

Ce fut Jules Romain qui présenta Benvenuto Cellini au duc de Mantoue, lequel commanda au ciseleur un reliquaire pour renfermer quelques gouttes du sang de

Jésus-Christ, rapportées par Longin. Le peintre et l'orfévre étaient amis intimes et ce fut sans doute Jules qui conseilla à Benvenuto de venir en France ; car, quoiqu'il eût refusé, lui, il comprenait les immenses avantages qu'un homme du talent de Benvenuto pouvait trouver à la cour de François Ier.

Une fois ce palais achevé, Jules restaura le château du duc de Mantoue, construisit deux grands escaliers et décora plusieurs appartements de stucs précieux; dans une salle d'histoire, il peignit *la Guerre de Troie,* et, dans une antichambre, douze tableaux à l'huile au-dessus des portraits des douze empereurs du Titien.

Aussi Jules Romain ne se reposait pas un seul instant ; c'était l'homme infatigable, et sa pensée veillait toujours. Après ce que nous venons d'indiquer, il fit un tableau à l'huile, à Sant'Andrea de Mantoue, pour la chapelle de la signora Isabella Buschetta ; ce tableau représentait *la Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant Jésus,* placé entre saint Jean l'évangéliste et saint Longin. Rinaldo, d'après les dessins de son maître, exécuta, sur les murs de cette chapelle, *le Crucifiement du Christ entre les larrons,* et *les Fidèles honorant le sang de Notre-Seigneur ;* ensuite Jules peignit lui-même, pour le duc, une *Vierge* occupée à laver le Christ encore enfant, pendant que le petit saint Jean lui verse l'eau ; dans le fond, plusieurs femmes vien-

nent visiter la mère de Dieu. Ce tableau fut donné par le duc à la signora Isabella Buschetta, dont le peintre plaça le portrait dans un petit tableau de *la Nativité de Notre-Seigneur*. Jules Romain fit encore un *Saint Jérôme* et un *Alexandre*, à San-Domenico ; il termina, pour messer Ludovico del Fermo, un *Christ mort* que Joseph et Nicodème mettent au tombeau ; à côté sont les trois Maries et saint Jean l'évangéliste ; pour messer Girolamo, son ami intime, il peignit à fresque, sur une cheminée, *Vulcain forgeant des flèches* pendant que Vénus trempe dans un vase celles qui sont achevées et les place dans le carquois de son fils.

Quand on écrit la vie de Jules Romain, c'est presque une nomenclature de tableaux que l'on fait ; son existence est si uniforme, son travail est si continu, qu'il n'y a aucune particularité ni pour lui ni pour ce qui l'environne ; il n'y a pas dans son histoire d'aventures comme dans celle de Benvenuto ; sa naissance, sa vie, sa mort sont simples ; il marche droit sur le chemin qu'il se trace et qu'il parcourt sans obstacle, ne quittant pas sa patrie, préférant le palais du duc de Mantoue à la cour du roi François Ier, disparaissant tellement dans son travail, que la fortune n'a aucune prise sur lui et ne donne aucun événement exceptionnel à sa vie.

Il était encore à Mantoue quand, le 30 décembre 152[illegible], Jean de Médicis y mourut des suites d'un coup de

mousquet, et ce fut lui que l'Arétin choisit pour reproduire les traits de ce seigneur. Jules moula le masque sur nature et fit un portrait que garda longtemps le poëte.

Ce fut lui aussi qui, lorsque Charles-Quint passa à Mantoue, composa des décorations de théâtre, et fit élever des arcs de triomphe, pour recevoir l'empereur.

Un jour, les digues du Pô se rompirent et les quartiers bas de la ville furent inondés; quatre brasses d'eau couvraient les rues; ce fut encore Jules qui remédia à cet accident, et, lorsqu'on se plaignit au duc que, sans son autorisation, l'artiste rebâtissait des quartiers de la ville et en faisait abattre d'autres, le duc répondit que quiconque s'opposerait aux travaux de son architecte l'insulterait lui-même et qu'il saurait punir les mécontents.

Jules se construisit pour lui une maison vis-à-vis de San-Barnaba; il en décora la façade de stucs coloriés; il enrichit l'intérieur de peintures et de morceaux antiques que lui avait donnés le duc.

Ce qu'il fit de dessins pour Mantoue est incroyable; rien ne s'élevait dans la ville que Jules n'en eût donné le plan; il rebâtit l'église de San-Benedetto et l'orna de peintures.

Ce fut à lui que Matteo Gio-Giberti, évêque de Vérone, demanda des dessins pour faire peindre entière-

ment la tribune de sa cathédrale par le Moro, qui, dans la Lombardie, jouissait d'une grande réputation.

Maestro Niccolo et Gio-Battista Rosso étaient chargés d'exécuter pour le duc de Ferrare des tapisseries teintes d'or et de soie ; ce fut Jules qui fournit au duc des dessins pour ces tapisseries. Battista de Mantoue a gravé ces dessins, ainsi que plusieurs autres compositions du peintre, telles que : *un Médecin posant des ventouses à une femme*, une *Fuite en Égypte* où l'on voit quelques anges qui courbent des branches au-dessus de la tête de l'Enfant Jésus pour qu'il puisse y cueillir des fruits ; *Rémus et Romulus allaités par une louve au bord du Tibre*, *Pluton, Jupiter et Neptune tirant au sort la terre, le ciel et la mer ; Meline tenant la chèvre Alphée, qui nourrit Jupiter* et des *Prisonniers qu'on torture.*

On ne peut pas plus se reposer quand on écrit la vie de cet homme qu'il ne se reposait lui-même de son travail. Partout des dessins, des tableaux, des statues ; ici, c'est un architecte ; là, c'est un peintre ; enfin, c'est l'homme le plus fécond de son époque. Mais, au milieu de cette fécondité, il manque quelque chose : on cherche, parmi toutes ces compositions fort belles, je ne sais quoi de grand ou de divin, comme chez Michel-Ange ou Raphaël, et devant aucune de ces peintures on ne rêve comme devant celles de ces deux maîtres.

C'est que Jules Romain avait assez de talent pour servir à Raphaël, mais qu'il n'avait pas assez de génie pour le remplacer; son maître avait bien pu lui donner tous les secrets de l'art, mais il y a une révélation intérieure, une poésie intime qui ne se transmet pas comme une succession, et Raphaël, qui était à la fois un grand peintre et un grand poëte, n'avait pu faire de Jules Romain qu'un grand peintre. Du reste, tout ce que l'art peut avoir de ressources, il l'avait; tout ce qu'on peut faire avec un pinceau, il le faisait; et, de même que Raphaël, il devait laisser d'excellents élèves, et pourtant il n'en avait amené qu'un seul avec lui à Mantoue; et, là, il avait trouvé une toute autre école que la sienne, de vieux principes à oublier et de nouvelles voies à s'ouvrir.

Jules Romain était l'homme à qui il fallait des élèves; les siens pouvaient réclamer une bonne part dans ses œuvres; tout ce que Jules fit seul respire l'ennui; il faut, pour qu'il travaille, un monde autour de lui, comme il faut à Michel-Ange la solitude. Jules en est-il plus grand et Michel-Ange plus petit? L'un trouve tous ses élèves assez habiles pour finir ses tableaux, l'autre ne trouve pas d'ouvriers assez adroits pour faire ses outils. Et disons-le encore, ce n'est pas au milieu d'un bruyant atelier que vient l'inspiration des choses saintes ou grandioses, comme ce n'est pas dans les vastes compo-

sitions que cette inspiration se révèle. Jules Romain était l'homme d'apparat, l'homme des fêtes, l'homme de l'impromptu ; il fallait qu'il sentît remuer autour de lui, comme il faut que d'autres rêvent, et, une fois sa fougue jetée dans un dessin, il n'avait pas la force d'en faire le tableau.

Il avait fait pour Mantoue ce que Léonard de Vinci avait fait pour Milan ; il avait trouvé les Gonzaga, qui, lorsqu'il vint, adoptèrent les arts avec amour, mais qui ne l'auraient jamais fait s'il ne fût pas venu ; c'était un élan à leur donner et il le leur donna, il faut le dire, puissant et vigoureux; si bien que, lorsque Charles-Quint, en traversant Mantoue, croyait voir des maisons sales et noires, il trouva des palais magnifiques, et il dit :

— Cette ville ne valait pas jadis un marquisat, et elle vaut maintenant plus qu'un duché.

Et ce fut à Jules que le marquis Frédéric dut de s'appeler duc de Mantoue.

Outre la réforme architecturale, il avait accompli celle de la peinture ; il avait trouvé des peintres pieux et doux, gracieux et timides, et, au milieu de leurs compositions simples, il avait jeté son pinceau vigoureux et sa couleur accentuée ; et tout ce qu'il pouvait donner, il le leur donna, c'est-à-dire sa touche souvent brutale, qui jurait au milieu du délicieux coloris de Raphaël quand le maître se faisait remplacer par l'élève.

Il renversa donc l'école du Mantegna, et ceux qu'il avait trouvés faisant des miniatures et de petites toiles l'aidèrent dans sa *Guerre des géants*. Raphaël eût-il agi de même? eût-il substitué les grandes toiles aux petites, et le goût des choses grandes à l'amour des choses douces?

Jules paya donc largement sa dette à Mantoue pour l'hospitalité qu'elle lui avait donnée, et, quand le duc mourut, il crut pouvoir la quitter; mais le cardinal Gonzaga le retint, car il avait autant besoin de lui que Frédéric.

Un peu plus tard, Michel-Ange découvrit son *Jugement dernier* et Giorgio Vasari envoya à Jules trois dessins des *Sept Péchés mortels* faits d'après le divin Buonarotti; Jules s'en inspira pour peindre une chapelle dans le palais du cardinal : il représenta saint André et saint Pierre abandonnant leurs filets pour suivre le Christ, et la pêche des poissons pour faire la pêche des hommes.

Ce tableau est le plus beau de Jules, et l'inspiration lui en venait de Michel-Ange.

Peu de temps après, il se rendit à Bologne avec Tofano Lombardino, architecte milanais; il allait faire de nouveaux dessins pour remplacer ceux de Baldassare Peruzzi qui devaient servir à orner la façade de l'église de San-Petronio, et qui avaient été perdus. Il réussit

comme toujours, et revint à Mantoue richement récompensé.

Sur ces entrefaites, Antonio de San-Gallo mourut à Rome, et les commissaires de Saint-Pierre firent appeler Jules pour terminer l'édifice ; mais, outre que le cardinal s'opposait à son départ, l'artiste était malade, et bientôt devait se terminer sa carrière si bien remplie. Il mourut à Mantoue en 1546, âgé de cinquante-quatre ans.

Il laissait un fils qu'en souvenir de son maître il avait appelé Raphaël ; mais ce fils mourut quelques temps après lui.

Jules Romain fut enterré dans l'église de San-Bastiana, vis-à-vis de la maison qu'il s'était bâtie, et l'on plaça sur sa tombe ces deux vers latins :

> Romanus moriens secum tres Julius artes
> Abstulit ; haud miserus quatuor imus erat.

Nous avons vu ce qu'était le peintre ; voilà ce qu'un contemporain dit de l'homme.

Jules Romain était d'une taille moyenne ; il avait une belle figure, la barbe et les cheveux noirs, les yeux de même couleur et pleins de gaieté et de vivacité ; sa mise annonçait l'élégance ; sobre, affable, prévenant, il vécut toujours d'une manière honorable.

JACQUES DE PONTORMO

Le Pontormo eut pour maîtres Léonard de Vinci, Pierre de Cosimo et Mariotto Albertini. Il travaillait dans l'atelier de celui-ci, et n'avait pas encore atteint sa vingtième année, lorsque Raphaël, alors à l'apogée de sa gloire (c'était en 1512), prédit que son jeune confrère serait un peintre de premier ordre.

Ce fut vers cette époque que le Pontormo peignit, au-dessus du portique extérieur de l'église de l'Annonciation, à Florence, les deux figures représentant *la Foi* et *la Charité*, lesquelles firent dire à Vasari, peu louangeur de cette sorte de peinture, que c'était la plus belle œuvre de ce genre qu'on eût vue jusqu'alors, et à Michel-Ange, que, si Dieu prêtait vie à ce jeune homme, il atteindrait aux sublimités de l'art.

En effet, rien de plus beau, de plus pur et de plus suave que la peinture de Jacques de Pontormo jusqu'au

moment où, Michel-Ange ayant été chargé par le marquis del Vasto de dessiner *le Christ apparaissant à la Madeleine*, celui-ci eut l'idée de faire mettre en couleur par Jacques le dessin de Michel-Ange. Cette combinaison valut aux deux artistes de telles louanges, qu'elles perdirent naturellement le plus faible des deux : Pontormo voulut faire du Michel-Ange à lui tout seul, et, sans arriver à être Michel-Ange, il cessa d'être Pontormo.

Joseph présentant son père et ses frères à Pharaon, tableau sur bois, est une œuvre du meilleur temps de Pontormo, c'est-à-dire de 1523. Pontormo avait alors trente ans.

Salvi Borgherini, riche gentilhomme florentin, à l'occasion du mariage de son fils Pierre-François avec Marguerite Acciajuoli, avait fait faire par Baccio d'Agnolo un ameublement complet de chambre à coucher en bois sculpté, avec bahuts, fauteuils et lit de noces; et, pour que les peintures qui devaient orner cette chambre répondissent à l'excellence de la sculpture, Borgherini avait appelé concurremment à Florence, en leur demandant à chacun un épisode de la vie de Joseph, André del Sarto, Jacques de Pontormo, Granacci et Bachiacca.

Mais, quelque temps après l'achèvement de ces petits chefs-d'œuvre, vint le siége de Florence, et avec lui la

ruine de la plus grande partie des choses d'art que renfermait la splendide cité républicaine. La ville prise, il s'éleva de son sein même des hommes qui disposèrent en vainqueurs des richesses de leurs concitoyens; qui se précipitèrent dans les palais abandonnés et enlevèrent, comme un butin personnel, les meubles magnifiques, les riches tableaux, les statues précieuses.

Une troupe de ces pillards, conduite par Jean-Baptiste de la Palla, s'avança vers la maison de Salvi Borgherini; mais, sur le seuil de cette maison, Marguerite Acciajuoli, pour laquelle avaient été faits les bijoux de la renaissance que nous avons signalés, les attendit de pied ferme, et les apostropha d'une harangue à la fois si hautaine, si patriotique et si méprisante, que, pareils à ces assassins qui reculèrent devant la majesté de Coligny, les misérables reculèrent devant la dignité de cette femme.

Pour cette fois, les merveilleux ouvrages d'André del Sarto, de Jacques de Pontormo, de Granacci et de Bachiacca furent sauvés.

Mais, depuis, malheureusement, une partie de ces précieuses compositions fut dispersée et perdue. On retrouva deux morceaux de la main de Bachiacca dans la maison de la signora Luisa Merli, de Sienne; la galerie Pitti, de son côté, fit l'acquisition des peintures

d'André del Sarto; enfin, la galerie des Offices parvint à se procurer la tablette sur laquelle Jacques de Pontormo avait peint *Joseph conduit en prison, pour son prétendu outrage à la femme de Putiphar.*

JEAN-ANTOINE SOGLIANI

Sogliani fut vingt-quatre ans, je ne dirai pas l'écolier, mais l'imitateur de Laurent de Credi, puis passa à l'école de fra Bartolomeo ; c'est-à-dire qu'il étudia sous les deux peintres les plus curieux de l'époque, et que, comme son génie n'était pas assez indépendant pour marcher seul, à sa manière et de ses propres ailes, il nous a laissé des tableaux qui semblent des compositions, un peu faibles, tantôt de l'un, tantôt de l'autre de ces deux artistes.

Et cependant, il y a un charme tout particulier dans les tableaux de Sogliani ; ses madones sont de chastes femmes, ses *bambini* sont de divins enfants; puis il y a dans les plis de ses vêtements une élégance modeste et douce qui rappelle les deux peintres idéalistes que Sogliani avait pris pour modèles.

Quant au coloris, il est vif et doux à la fois, plein de

nuances charmantes qui parcourent, si l'on peut dire, toute la gamme de la peinture, et qui font des œuvres de l'artiste, sinon de grands tableaux d'église, du moins de ravissants tableaux d'oratoire.

Outre ses tableaux, Sogliani a laissé un grand nombre de fresques à Florence et à Pise.

FRÈRE PHILIPPE LIPPI

Quoique contemporain de Beato Angelico, frère Philippe Lippi forme, avec son pieux confrère, un parfait contraste, et comme homme, et comme artiste. C'est que frère Philippe Lippi aimait le monde ; aussi fuyait-il son couvent au moment même où fra Angelico revenait mourir dans le sien.

La vie de Philippe Lippi est une vie de chercheur l'aventures, et non pas celle d'un moine pèlerin. La misère avait revêtu l'enfant d'un froc, l'amour fit rendre au jeune homme l'habit d'un beau cavalier. A artir de l'âge de dix-sept ans, frère Philippe courut le nonde, peignant indifféremment les chapelles et les oudoirs, hantant les courtisanes et enlevant les religieuses. Aussi, tandis que le bienheureux Ange de 'iesole penchait si doucement sa tête en mourant, que eux qui veillaient près de son lit faisaient silence,

craignant de le réveiller, Philippe Lippi, empoisonné par quelque frère insulté ou quelque mari jaloux, se tordait sur son lit de mort en blasphémant ses profanes amours, et ne pensait à Dieu que pour se souvenir de l'avoir oublié.

Avec toutes ces passions, on peut être un grand peintre, mais on n'est point un peintre religieux; aussi, aucune des productions du frère Philippe Lippi ne respire la douce candeur du Pérugin, ni la foi ardente de Beato Angelico.

Saint Augustin écrivant, tableau sur bois, est une des mieux réussies. Saint Augustin écrit — ses *Confessions* sans doute — ou plutôt il médite avant d'écrire; sa main est suspendue et attend une de ces profondes pensées qui ont fait de l'évêque d'Hippone non-seulement un grand écrivain, mais encore un grand poëte, et peut-être la phrase qu'il cherche est-elle celle-ci: *Patiens, quia æternus*, Dieu est patient, parce qu'il est éternel.

C'est une seule figure, assise dans sa majestueuse simplicité, vêtue d'une robe et d'un manteau à plis larges et naturels, d'aspect un peu dur peut-être; mais ce défaut était, comme on le sait, celui de l'époque, puisque le portrait fut exécuté vers le commencement du xve siècle.

A terre sont les fragments de manuscrits déchirés.

Cette précieuse peinture a appartenu d'abord à la famille Vecchietti, ensuite au peintre Ignace Hugfort; enfin, la galerie des Offices l'a achetée en 1779.

La Madone, l'Enfant Jésus et les Anges, autre tableau du frère Philippe Lippi, vient confirmer ce que nous avons dit à propos du précédent : c'est que l'aventureux carmélite était un peintre tout naturaliste, un homme d'exécution, et non un artiste de sentiment.

En effet, que l'on enlève l'auréole du divin *bambino*, que l'on détache les ailerons des anges, on aura une femme comme toutes les femmes, qui jouera avec deux enfants, et non une Vierge sainte en prières devant le Sauveur des hommes et devant les envoyés de Dieu ; car, une fois privés des attributs matériels de leur origine céleste, on chercherait en vain dans ceux-ci le cachet de la divinité.

Opposez à cela une composition du Pérugin, de Jean de Fiesole, d'Orgagna, de Giotto, ou même de Cimabuë, et vous aurez, au lieu de cet Enfant Jésus tendant les mains vers le sein qui doit le nourrir, un Christ au berceau qui tendra les bras vers les douleurs qu'il doit calmer ; vous aurez, au lieu de ces chérubins riant à la manière des enfants des hommes, et auxquels les traditions grecques ont dejà rogné les ailes à la taille de celles des Amours, vous aurez, dis-je, de beaux anges graves et religieux, aux longues ailes, moitié aigles,

moitié colombes, et toujours prêtes à s'ouvrir sur un signe de Dieu pour franchir l'espace d'un pôle à l'autre, pour se précipiter sur la terre, ou pour s'élancer au ciel. Ceux-là, ce sont les vrais messagers du Seigneur, qui doivent, en partant de sa droite, arriver à temps pour arrêter le glaive d'Abraham levé sur la tête de son fils.

Il est vrai que ce que frère Philippe Lippi perd comme sentiment religieux, il le gagne comme exécution matérielle; le dessin de ses figures est admirable, le clair-obscur savant, et ses personnages sont groupés d'une façon à la fois gracieuse et pittoresque.

Les mains de la Vierge, ou, si vous voulez, de la femme, sont surtout irréprochables, et annoncent le précurseur de Raphaël.

CORNEILLE BEGA

Corneille Bega vécut à Harlem, et fut élève de van Ostade. Son père se nommait Pierre Begeyn; mais, quelques folies de jeunesse l'ayant fait chasser de la maison paternelle, il prit le nom de Bega, pour que le scandale de ses folies ne retombât point sur sa famille. Ce fut donc sous le nom de Bega qu'il devint célèbre.

Sa vie fut courte et peu accidentée; elle se partagea entre l'amour et l'art.

Lors de la peste de Harlem, Bega se trouvait près de sa maîtresse, attaquée de cette maladie; tout le monde avait abandonné la pauvre femme, lui seul resta près d'elle, fut atteint du même mal qu'elle, et mourut le lendemain du jour où elle était morte, le 27 août 1664.

Les deux seuls tableaux de Bega que nous connaissions font partie de la galerie de Florence; ils portent

la date de 1664, et ont, par conséquent, été achevés l'année même de la mort du peintre.

Ces deux tableaux, peints sur bois, représentent un homme et une femme jouant du luth.

A cette époque, Bega, pour vouloir être plus grand qu'il n'avait été, perdait quelque peu de sa valeur. En essayant de donner à ses figures plus d'expression et plus de grâce, il avait tourné à l'afféterie, et, à force de chercher l'union des couleurs, le charme des détails, et ce qu'on appelle le fini, il était tombé dans la monotonie, dans le précieux, dans la sécheresse.

Cela n'empêche point que les tableaux de Bega n'aient une valeur que leur rareté rend plus grande encore.

FRANÇOIS MIÉRIS

La galerie de Florence est une des plus riches en tableaux de ce maître, car elle en possède neuf.

En effet, le grand-duc de Toscane se trouvait en Hollande à l'époque où la réputation de Miéris était à son apogée, c'est-à-dire vers 1672; cette réputation était telle, qu'on lui payait ses tableaux un ducat l'heure. Le grand-duc lui offrit trois mille florins de sa *Femme évanouie*, et ne put l'obtenir. Mais il ne se découragea point pour cela. A la place du tableau que Miéris refusait de vendre, il lui en commanda un dont l'ébauche l'avait frappé, et, ce tableau fini, il le paya mille rixdalers, et lui en commanda trois autres.

L'un de ces trois tableaux représente deux vieux Hollandais qui mangent : composition simple, comme toutes les compositions de Miéris, et dont le mérite est dans une couleur charmante, dans des détails exquis,

et dans des expressions de physionomie parfaites. Ainsi, rien de plus vrai que le sentiment peint sur le visage de l'homme, qui, sans parler, et de son seul regard, demande à la femme qui boit s'il lui a bien assez coupé de pain comme cela.

Les tableaux de Miéris sont d'autant plus précieux, que le peintre mourut jeune, usé qu'il était par les débauches nocturnes qu'il faisait avec son confrère et ami Jean Steen.

Un soir que les joyeux compagnons se quittaient, ivres tous deux, Miéris tomba dans un égout que des maçons avaient laissé ouvert, et il y serait mort suffoqué, si un savetier et sa femme, qui demeuraient dans le voisinage, n'eussent entendu ses plaintes et ne fussent venus à son secours. On tira Miéris du cloaque, on le lava, on lui donna un coup de vin, et on le mit dans le seul lit de la maison, où il passa la nuit, tandis que ses hôtes dormaient sur une chaise.

Le lendemain, avant qu'ils fussent éveillés, Miéris, reposé par la bonne nuit qu'il avait passée, se leva, s'habilla et sortit; de façon que, quand les braves gens vinrent pour prendre des nouvelles de la santé de leur hôte, ils ne le trouvèrent plus.

Un mois se passa sans que Miéris donnât de ses nouvelles à ceux qui lui avaient cependant rendu un si grand service; mais, un soir, comme le savetier et sa

femme allaient se coucher, ils virent entrer le même homme, lequel tenait à la main un petit tableau.

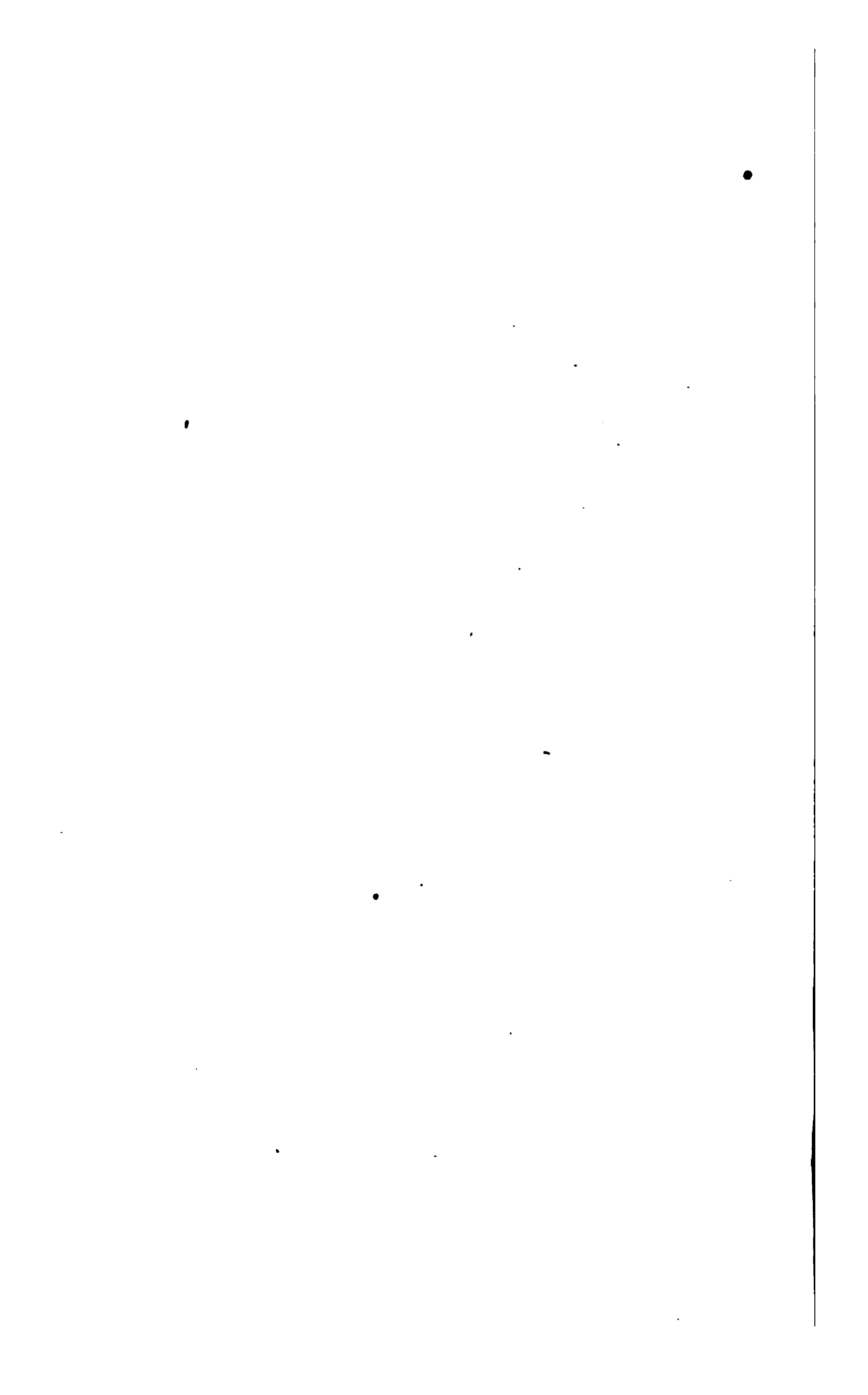
— Tenez, braves gens, leur dit l'étranger, prenez cette peinture en mémoire d'un individu à qui vous avez rendu un grand service que vous avez sans doute déjà oublié, mais dont lui se souviendra toujours, et, si jamais vous voulez vous défaire de ce tableau, portez-le à M. Paate, qui vous en donnera un bon prix.

Et, à ces mots, sans attendre leurs remercîments, il prit le chemin de la porte et disparut.

Le savetier montra le lendemain ce tableau au bourgmestre Jacques Maas, qui reconnut que c'était un Miéris, et qui, au grand étonnement du brave homme, l'invita à ne point donner le petit morceau de toile à moins de huit cents florins.

C'est effectivement la somme qui fut comptée au savetier, en échange du cadeau que lui avait fait son hôte.

Aujourd'hui, les tableaux de Miéris n'ont pas de prix.



ALEXANDRE BOTTICELLI

« Dans le temps où vivait le vieux Laurent de Médicis, temps qui fut le véritable âge d'or du génie, florissait Alexandre, nommé *Sandro*, suivant le diminutif florentin, et surnommé Botticello ou Botticelli, pour le motif que nous allons dire tout à l'heure. Il était fils de Mariano Felipepi, qui l'éleva avec soin et lui fit apprendre tout ce que l'on enseigne ordinairement aux enfants avant de les mettre en apprentissage.

» Sandro était doué d'une grande facilité ; mais son imagination inquiète ne lui permettait pas de se contenter des leçons de lecture, d'écriture et d'arithmétique que lui donnait son maître d'école. Fatigué de son exigence, son père le plaça, en désespoir de cause, chez un de ses amis, nommé Botticello, qui exerçait avec distinction l'état d'orfévre.

» Comme il existait, à cette époque, de fréquents rapports entre les orfévres et les peintres, Sandro commença par se livrer tout entier à l'étude du dessin, et finit par se prendre d'un bel amour pour la peinture. Son père, alors, pour ne point contrarier sa vocation, le confia, selon ses désirs, aux soins du frère Philippe Lippi del Carmine, l'un des plus célèbres peintres du temps.

» Sandro imita si parfaitement son maître, que celui-ci le prit en affection et le poussa de telle sorte, que le jeune artiste dépassa bientôt, et de beaucoup, les espérances qu'on avait conçues de lui. »

Voilà ce que dit Vasari d'Alexandre Botticello ou Botticelli.

Alexandre était donc un grand peintre; — ce que prouverait, dans tous les cas, même en l'absence du témoignage de Vasari, le tableau dont nous allons parler.

C'était, comme on l'a vu, sous Laurent de Médicis, et au moment de la renaissance grecque; or, quoique Botticelli, peintre idéaliste par excellence, dût adopter plus tard la réforme de Savonarole, un jour, il lut, dans un des *Dialogues* de Lucien, la description du tableau d'Apelles intitulé *la Calomnie*, et son imagination d'artiste ne lui laissa dès lors plus de trêve qu'il n'eût essayé de le reproduire.

Voici la description de ce tableau :

« Sur la droite de la composition est assis un homme à longues oreilles, à peu près semblables à celles de Midas; il tend la main à la Délation, qui s'avance de loin; près de lui sont deux femmes, dont l'une paraît être l'Ignorance, et l'autre la Suspicion. La Délation a la forme d'une femme parfaitement belle; son visage est enflammé; elle paraît violemment agitée et transportée de colère; d'une main, elle tient une torche ardente, et, de l'autre, elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les mains au ciel; un homme pâle et défiguré lui sert de conducteur; son regard sombre et fixe, sa maigreur extrême, le font ressembler à ces malades exténués par une longue abstinence; on le reconnaît aisément pour l'Envie. Deux autres femmes accompagnent aussi la Délation, l'encouragent, arrangent ses vêtements et prennent soin de sa parure : l'une est la Fourberie, l'autre la Perfidie; elles sont suivies de loin par une femme dont la robe noire et déchirée, dont la douleur annoncent le repentir; elle détourne la tête, verse des larmes, regarde en arrière, et voit avec confusion la tardive Vérité qui s'avance. »

Le beau tableau dans lequel Botticelli reproduisit cette allégorie fut fait pour messer Fabio Segni, gentilhomme florentin, ami intime du peintre; il porte, en guise de légende, les quatre vers suivants :

Judicio quemquam, ne falso lœdere tentent
Terrarum reges parca tabella monet;
Huic similem Ægypti regi donavit Apelles;
Rex fuit et dignus, munere, munus eo.

Pour bien juger le talent de Botticelli, il faut mettre en face l'un de l'autre un de ses tableaux religieux et un de ses tableaux mythologiques, et alors on verra que la commande d'un seigneur riche, qui préférait les nudités du paganisme à la chasteté des compositions religieuses, pouvait bien changer le sujet, mais non l'exécution, et que, chez Botticelli, le génie idéaliste était le même, qu'il peignît la Madone en adoration devant son Fils, ou Vénus adorée par les Heures et caressée par les Zéphyrs.

En effet, Botticelli, quoiqu'il nous ait laissé une douzaine de tableaux païens, n'en est pas moins, par le sentiment, un des peintres les plus religieux du moyen âge.

La Madone, l'Enfant Jésus et six Anges est un des chefs-d'œuvre du maître; grâce des attitudes, charme des figures, ajustement des habits, expression en harmonie avec le sentiment, tout y est. L'auteur a réuni dans le divin *bambino* la double nature, matérielle de l'enfant et idéaliste du Dieu; il joue avec une grenade d'une main et il bénit de l'autre.

Au reste, le dessin est peut-être plus parfait dans

cette œuvre de Botticelli que dans aucune autre du même maître.

Judith, tableau sur bois, n'est pas tel, qu'il puisse ajouter à la renommée de son auteur; car il est certainement bien au-dessous de *la Calomnie*, par exemple, et de tant d'autres.

Judith vient de trancher la tête à Holopherne, et elle retourne vers Béthulie, tenant d'une main un rameau de laurier, de l'autre un sabre ensanglanté. Elle est suivie de sa servante, qui porte sur sa tête la tête d'Holopherne. Le dessin est souvent incorrect; le coloris est terne et manque d'effet.

En voyant le tableau qui fait pendant à cette composition, et qui représente *Holopherne décapité*, couché sur son lit et entouré de ses soldats effrayés, tableau charmant de coloris et d'expression, on serait tenté, au premier abord, de nier que le même peintre pût être l'auteur de deux œuvres d'apparence si différente; cependant, en examinant la *Judith* avec attention, on finit par retrouver les qualités distinctives de Botticelli; on ne peut surtout méconnaître l'originalité du peintre qui, pour représenter des sujets connus, savait trouver des formes nouvelles et frappantes, ainsi que l'on en voit un exemple magnifique dans le tableau d'*Holopherne*, que nous nous plaisons à citer encore. L'attention des artistes, en peignant la mort d'Holopherne,

s'était toujours arrêtée au moment décisif où le général de Nabuchodonosor vient d'avoir la tête tranchée, et ils avaient toujours regardé cette scène comme la fin du drame. Botticelli s'est écarté, en cela, de la route suivie par ses prédécesseurs; il a cru comprendre que ce même drame pouvait avoir un développement plus grand encore, s'il y appelait des officiers et des soldats assyriens; son génie ne l'a pas trompé, et il nous a laissé un petit chef-d'œuvre d'invention et de sentiment.

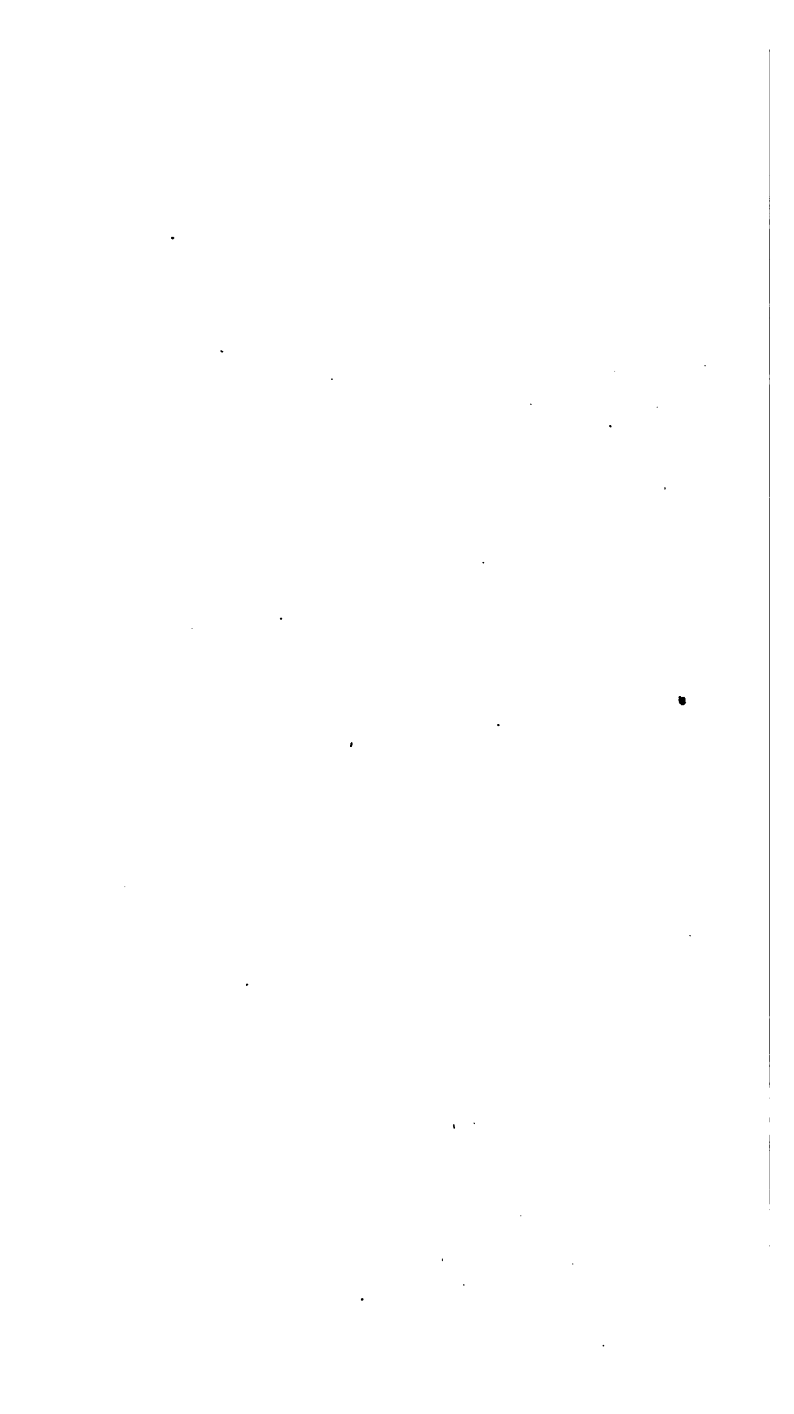
De même, l'idée exprimée dans le tableau de *Judith* est neuve et saisissante : Judith marche en avant, pressée de se soustraire aux périls qui la menacent en traversant le camp ennemi, après le meurtre qu'elle vient de commettre, et les guerriers qu'on voit au loin dans la campagne attestent qu'elle a raison de craindre et de se hâter; en se retournant vers sa servante, qui plie sous le poids de la tête énorme d'Holopherne, Judith a l'air de la gourmander sur sa lenteur. L'expression est on ne peut plus naturelle. Sous ce point de vue, le tableau de *Judith* ne manque pas de mérite et d'intérêt.

La Madone et l'Enfant Jésus au milieu des Anges, tableau sur bois, est une des œuvres les plus estimées de Botticelli. On y reconnaît cette habileté de composition, ce soin des détails, cette riche et capricieuse recherche de vêtements qu'Alexandre Botticelti avait puisés à

l'école de Lippi, son maître, et peut-être aussi dans les ateliers d'orfévrerie où il fit ses premières études.

La galerie des Offices de Florence fit l'acquisition de ce tableau en 1784.

Alexandre Botticelli est, en outre, l'auteur de trois compartiments peints par lui à la chapelle Sixtine, et qui représentent, l'un, *Moïse défendant les filles de Jéthro;* l'autre, le *Châtiment de Coré, de Dathan et d'Abiron*, et le troisième, la *Tentation du Christ dans le désert.*



ANGE GADDI

Cet Ange Gaddi est le même dont Vasari déplore si amentablement l'abjuration artistique. Petit-fils de Gaddo Gaddi, qui avait légué à sa famille le secret de la mosaïque; fils de Taddée Gaddi, qui voyait en lui un de ses meilleurs élèves et de ses plus dignes successeurs, Ange Gaddi, à l'âge de trente-cinq ans, se dégoûte tout à coup de la peinture, où sa *Résurrection de Lazare* lui a cependant conquis une des premières places, ouvre une boutique à Venise, acquiert d'immenses richesses, et meurt à soixante-trois ans, après avoir troqué le passé artistique de ses ancêtres contre l'avenir commercial qu'il laisse à ses enfants.

On comprend qu'avec cette disposition d'esprit, Ange Gaddi n'était pas fait pour arrêter la décadence dans laquelle la peinture du XIVe siècle commençait à tomber. Déjà son père, Taddée Gaddi, plus coloriste que

Giotto, mais moins dessinateur et surtout moins penseur que lui, avait eu peine à la maintenir à la hauteur où l'avait élevée son maître et parrain bien-aimé, et Ange Gaddi, qui sans doute connaissait sa faiblesse, ne prit pas même la peine de lutter.

En effet, quoique l'on reconnaisse, dans *l'Annonciation*, l'école de Giotto, ce tableau n'a pas l'allure magistrale des œuvres de ce grand peintre; l'ange est gracieux, il est vrai, mais il manque quelque peu d'expression et de sentiment; quant à la Vierge, elle est maniérée, ses bras sont visiblement trop courts, enfin les plis de sa robe sont maigres, et nulle part, sous cette robe, on ne sent les formes qu'elle recouvre.

Ange Gaddi laissa à ses enfants plus de cinquante mille florins d'or; aussi le firent-ils enterrer en grande pompe dans le tombeau qu'il avait fait construire lui-même à Sainte-Marie-Nouvelle.

Quant à son portrait, si l'on en croit Vasari, on le retrouvait, peint par lui-même, dans la chapelle des Alberti, à l'église de Santa-Croce : il s'était représenté de profil, avec un peu de barbe et un chaperon rose, dans le tableau de *l'Empereur Héraclius portant sa croix*.

La Présentation au temple, sur bois, doit être du premier temps d'Ange Gaddi, alors que, tout imbu encore des traditions de ses ancêtres, il essayait de se soutenir à la hauteur patèrnelle. Il reproduisit, ainsi

que l'indique le titre du tableau, la présentation de Jésus au temple; Siméon s'avance vers le prêtre en portant sur ses bras l'enfant divin, tandis que la Vierge, avec une sollicitude toute maternelle, essaye de cacher la petite main de son fils, et que, près d'elle, saint Joseph, qui l'accompagne, porte les tourterelles symboliques.

Les figures sont belles et ne manquent pas d'expression; mais déjà Giotto a passé par le chemin que suit Ange Gaddi, il l'a rendu difficile à l'endroit de ses successeurs.

Cependant il est juste de dire qu'il y a, dans tout l'ensemble de la composition, un sentiment religieux qui fait passer sur les défauts du tableau, et le met au rang des œuvres remarquables du milieu du XIVe siècle.

Parmi les autres grands tableaux de Gaddi, il faut citer *l'Adoration des bergers*.

« Or, il arriva, en ces jours-là, qu'un édit fut publié de la part de César Auguste, portant que tout le monde fût enregistré.

» Ainsi tous allaient, pour être mis par écrit, chacun dans sa ville.

« Et Joseph monta aussi de Galilée en Judée, savoir de la ville de Nazareth en la cité de David appelée Bethléem, à cause qu'il était de la maison et de la famille de David,

» Pour être enregistré avec Marie, la femme qui lui avait été fiancée, laquelle était enceinte.

» Et il arriva, comme ils étaient là, que son terme pour accoucher fut accompli.

» Et elle mit au monde son fils premier-né, et l'emmaillotta et le coucha dans une crèche, à cause qu'il n'y avait pas de place pour eux dans l'hôtellerie.

» Or, il y avait, dans ces quartiers-là, des bergers couchant aux champs et gardant leurs troupeaux dans les veilles de la nuit.

» Et voici que l'ange du Seigneur survint vers eux, et la clarté du Seigneur resplendit autour d'eux, et ils furent saisis d'une fort grande peur.

» Mais l'ange leur dit :

« N'ayez point peur ; je vous annonce un grand sujet
» de joie qui sera tel pour tout le peuple.

» C'est qu'aujourd'hui, dans la cité de David, vous
» est né le Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur.

» Et voici la marque à laquelle vous le reconnaîtrez :
» c'est que vous trouverez le petit enfant emmailloté
» et couché dans une crèche. »

» Et aussitôt, avec l'ange, on entendit toute l'armée céleste louant Dieu et disant :

« Gloire soit à Dieu dans les lieux très-hauts ! Que
» la paix soit sur la terre et la bonne volonté dans les
» hommes ! »

» Et il arriva que les bergers dirent entre eux :

« Allons donc jusqu'à Bethléem, et voyons cette
» chose qui est arrivée et que le Seigneur nous a dé-
» couverte. »

» Et ils allèrent donc à grande hâte, et ils trouvèrent Marie et Joseph, et le petit enfant couché dans une crèche. »

C'est cette scène, sublime de simplicité sous la plume de saint Luc, qu'Ange Gaddi a entrepris à son tour de raconter avec le pinceau.

Deux bergers, conduits par deux anges, sont en adoration devant l'Enfant Jésus, tandis qu'un troisième ange va réveiller un troisième berger, gardant son troupeau sur une hauteur.

Ce tableau, peint à la détrempe, appartient entièrement à l'école de Giotto.

Il en est de même de *l'Adoration des mages* que Gaddi peignit ensuite.

Peu de sujets ont été plus souvent répétés par le pinceau que l'adoration des mages; c'est que, aussi, peu de sujets offrent un plus merveilleux champ de peinture.

Que faut-il à un grand peintre pour faire un grand tableau? L'harmonie dans la composition, les contrastes dans les personnages, la variété dans les couleurs.

Or, quoi de plus harmonieux, de plus contrastant et de plus coloré qu'une belle vierge tenant un bel enfant

dans ses bras, ayant derrière elle un grand vieillard calme et simple, tandis qu'à ses pieds trois rois s'inclinent, chargés de présents et accompagnés de leur suite.

Aussi, de Gaddi à Rubens, et de Rubens à nous, combien d'*Adoration des mages!*

Au reste, il ne faut pas confondre Ange Gaddi avec Taddée Gaddi. On ne trouverait pas, dans le cœur du second, la même croyance que dans celui du premier, de même qu'on ne trouverait pas, dans le fils, le talent du père. Taddée Gaddi était un homme d'art, Ange Gaddi était un homme d'argent.

Un tableau d'Ange Gaddi n'en est pas moins, de nos jours, une chose extrêmement précieuse pour l'histoire de la peinture.

JEAN HOLBEIN

Jean Holbein, fils d'un peintre assez médiocre, naquit à Bâle en 1498. Ce fut son père qui lui donna les premières leçons; mais il eut bien vite dépassé son maître. Sa jeunesse s'écoula sans incident extraordinaire, sans aventures exceptionnelles : jeunesse d'artiste, absorbée par l'étude, sanctifiée par la persévérance ; jeunesse d'homme qui avait la conscience de sa force dans le présent, de sa gloire dans l'avenir, et qui se fit tout seul ce qu'il devint, c'est-à-dire un des plus grands peintres qui aient existé.

Cependant, comme presque tous ceux dont les nobles aspirations ne sont pas aidées par leur état de fortune, Holbein eut à subir bien des épreuves, à supporter bien des misères, et le futur favori d'un roi dut plus d'une fois, du moins s'il faut en croire certaines chro-

niques, s'abaisser à peindre des devantures de boutique et des enseignes.

Un jour qu'il peignait l'enseigne d'un apothicaire, voici, dit-on, ce qui lui arriva :

Il était quelque peu buveur, et souvent il laissait là le travail commencé pour aller se rafraîchir au cabaret. L'apothicaire, qui connaissait cette habitude d'Holbein, — que ne connaissent pas les apothicaires! — avait défendu à notre peintre, sous peine de n'être pas payé, de descendre de son échafaudage avant que l'enseigne fût achevée, et, pour plus grande sûreté, il sortait de temps en temps de sa boutique afin de s'assurer si l'artiste était toujours à l'œuvre.

Dans la position où se trouvait Holbein, on ne pouvait, d'en bas, apercevoir que ses deux jambes; mais c'était assez pour le brave apothicaire, qui supposait, avec raison, que le peintre pourrait difficilement aller au cabaret sans ses jambes. Alors Holbein, que cette surveillance continue ne faisait qu'altérer davantage, eut l'idée de peindre lesdites jambes sur le mur en façon de trompe-l'œil; ce qu'il fit avec tant de succès, qu'à moins de les toucher, il eût été impossible de les reconnaître pour fausses. Puis il alla tranquillement s'asseoir au cabaret voisin.

On peut croire ou non cette aventure, qu'on raconte encore à Bâle, et qui n'est pas plus invraisemblable

que bien d'autres dont on se plaît à charger la mémoire des grands hommes; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'au milieu de tout cela, Holbein faisait des études sérieuses et suivies.

Les premiers tableaux qu'il exécuta furent disséminés, vendus ou donnés à des étrangers, et l'on ignore ce qu'ils sont devenus. Il en est trop souvent ainsi pour les peintres; de sorte que, lorsqu'on veut reconstruire la vie d'un artiste, relever pour la postérité cet édifice de gloire, il est rare que l'on puisse retrouver les premières assises posées par son génie. L'histoire y perd quelquefois les choses les plus curieuses de l'existence d'un grand homme, ses premiers essais, ses premières ébauches, cette première forme qu'il a donnée à ses rêves; elle est forcée de prendre son héros tout couronné, mais aussi de ne le montrer qu'en buste.

Or, l'historien ne doit pas, suivant nous, borner sa tâche à placer sur un piédestal une figure de bronze ou de marbre; il lui faut encore expliquer cette figure, l'animer, la faire revivre pour ainsi dire, par tous les détails intimes que lui ont procurés ses recherches, ou que la tradition peut avoir conservés. Combien de fois, lorsqu'après avoir fait connaître l'artiste, il veut faire connaître l'homme, lorsqu'après avoir raconté ce qui appartient au public, il veut soulever un coin du voile

qui cache l'existence intérieure de cet homme, combien de fois, disons-nous, sous la couronne qui ceint le front glorieux, ne découvre-t-il pas quelque plaie secrète! combien de fois ne voit-il pas, à côté de cette existence de poëte ou de peintre, qui doit être faite de pensées, de rêves, de calme et de solitude, quelque autre existence que la fatalité a jetée au milieu de ses pensées, de ses rêves, de son calme et de sa solitude pour empoisonner sa vie et peut-être gêner l'essor de son génie!

Tel fut, malheureusement, le sort réservé à Holbein.

Il avait épousé une femme qu'il aimait, dans laquelle, sans doute, il avait cru trouver l'idéal que poursuivent si avidement tous les artistes, et cette femme, au lieu d'être l'ange de la maison du peintre, en devint le démon, et lui, qui, comme tous les hommes forts par le talent, était faible par le cœur, se courbait passivement sous le joug odieux que lui imposait cette mégère.

Pourtant, le ciel mit un jour sur sa route un saint homme, un ami qui, en lui montrant la gloire dans l'avenir, lui faisait oublier les misères du présent. Holbien s'était lié avec Érasme, à l'époque où celui-ci vint à Bâle, et souvent tous deux, seuls dans l'atelier du peintre, s'entretenaient de ces grandes idées qui fortifient l'âme, et, quand Holbein rentrait dans sa vie inté-

rieure, si sa blessure n'était pas guérie, au moins la sentait-il moins cuisante.

Érasme avait beaucoup étudié, beaucoup vu, beaucoup souffert. A dix-sept ans, ruiné par ses tuteurs, il était entré au monastère de Stein ; puis il était passé en Angleterre, où il était devenu l'ami de Thomas Morus et d'Henri VIII, alors prince de Galles. De là, il avait été à Bologne étudier la théologie ; mais, pendant la peste de 1516, pris pour le médecin des pestiférés, il avait été poursuivi à coups de pierre par la populace et avait couru risque de la vie. Il s'était réfugié à Venise, avait vu ensuite Padoue et Rome, puis était retourné en Angleterre et enfin était venu à Bâle, où il avait fait la connaissance d'Holbein.

Comprenant tout de suite ce que le peintre souffrait, Érasme avait résolu de lui faire quitter sa patrie, et, un jour qu'il posait pour son portrait, il demanda à Holbein pourquoi il ne voyageait pas.

— Où voulez-vous que j'aille? lui répondit l'artiste. Toute ma famille, toutes mes affections sont à Bâle. Je ne suis pas heureux, c'est vrai ; mais on s'habitue à la douleur, et à présent j'y suis à peu près fait. Du reste, il faudrait que mon voyage eût un but, que je fusse sûr au moins de trouver autre part plus de bonheur que je n'en ai ici.

— Mais, avec le talent que vous avez, avec les re-

commandations que je pourrais vous donner, moi, pourquoi n'iriez-vous pas en Angleterre? Vous y trouveriez un puissant protecteur, Thomas Morus, mon ami, le ministre de Henri VIII. Partez seul; vous aurez l'indépendance qui fera votre bonheur, le travail qui fera votre gloire. Ici, toutes ces douleurs domestiques, toutes ces souffrances quotidiennes, vous fatiguent, vous tuent. Tôt ou tard, votre génie finira par se ressentir de ces tourments du cœur. Croyez-moi, partez!

Il n'était pas difficile de convaincre Holbein, qui sentait bien qu'Érasme avait raison; mais il lui fallait prendre une résolution pour rompre cette chaîne pesante, et, malheureusement, les hommes de génie n'ont que la volonté de leur imagination et de leur art; et ceux qui exercent sur la foule le pouvoir de l'intelligence, sont souvent eux-mêmes les esclaves de quelque être nul ou méchant.

Cependant le portrait d'Érasme s'acheva; Holbein se laissa persuader tout à fait et partit, emportant pour Thomas Morus des lettres et le portrait de son ami.

Alors Holbein entra véritablement dans une vie nouvelle, vie d'artiste, libre, joyeuse, errante; alors, comme le prisonnier qu'on libère, il marchait heureux, le cœur dégagé, avec l'espace et l'avenir devant lui, n'ayant plus d'autre souci que sa gloire, d'autre rêve qu'un grand nom, d'autre pensée que l'art.

Il arriva à Londres, Thomas Morus le reçut d'abord comme on reçoit un homme illustre, puis, bientôt, comme on reçoit un ami. Trois ans, il le garda près de lui, le faisant travailler dans un seul but, sans doute; car, un jour, il donna une fête à Henri VIII, en lui promettant des merveilles ; puis, lorsque le roi fut arrivé, Morus lui montra tous les tableaux qu'Holbein avait peints depuis trois ans ; et, comme Henri admirait ces chefs-d'œuvre, il le pria, de vouloir bien en accepter l'hommage.

Henri VIII était comme sont tous les rois, comme fut Louis XIV vis-à-vis de Fouquet, jaloux qu'un homme, dans son royaume, possédât une gloire qui ne dépendait pas de lui, sachant bien qu'il ne faut souvent qu'un grand artiste pour faire rayonner toute une époque. Aussi voulut-il avoir Holbein à son service; Morus le lui présenta. Henri VIII demanda au protégé d'Érasme s'il trouvait l'Angleterre assez poétique et assez hospitalière pour vouloir rester auprès de son roi et devenir peintre en titre de la cour; et, quand Holbein eut accepté, il se tourna vers Thomas Morus, en lui disant :

— Vous pouvez garder les tableaux que vous venez de m'offrir, puisque désormais j'aurai l'auteur.

C'est, pour ainsi dire, de cet instant même que date l'amitié plutôt que la protection qu'Henri VIII accorda

à Holbein, amitié d'artiste à artiste, de majesté à majesté, du roi qui comprend qu'il doit autant au peintre qui lui donne ses œuvres que le peintre doit au roi dont il est l'hôte.

Cette amitié se manifesta dans plusieurs circonstances, et surtout à propos d'une aventure assez bizarre qu'Holbein eût avec un gentilhomme anglais.

Holbein avait, comme tous les peintres, comme tous les poëtes, ce qu'on pourrait appeler la pudeur du travail, la coquetterie du talent : il lui répugnait de travailler devant des témoins, et surtout devant des indifférents. Or, un jour, certain comte qui était assez incrédule et qui, comme saint Thomas, voulait toucher pour croire, se présenta à la porte de l'atelier d'Holbein. Celui-ci s'excusa avec toute la politesse possible, disant qu'il ne pouvait travailler devant personne, et que, du reste, il y avait à Londres des choses bien autrement amusantes que de voir un peintre brosser un tableau. Malheureusement, le grand seigneur était aussi insolent que notre artiste était poli, et trop infatué de son rang et de son nom pour croire que, quand les portes des plus nobles et des plus grandes maisons s'ouvraient devant lui, un peintre pût avoir l'audace de lui fermer la sienne. Mais l'artiste ne se laissa point intimider et persista résolûment dans son refus ; si bien qu'il en résulta une querelle assez vive, à laquelle Hol-

bein, qui était pressé de se remettre au grand portrait de Henri VIII qu'il venait de commencer, mit fin en jetant le comte du haut en bas de l'escalier ; après quoi, il rentra dans son appartement comme Achille dans sa tente. Mais, toute réflexion faite, il pensa que le grand seigneur, par suite de sa chute aventureuse, devait être aussi fortement blessé au moral qu'au physique ; que ce même grand seigneur avait autour de lui des amis puissants et des domestiques nombreux, tandis que lui, Holbein, était seul avec sa palette et ses pinceaux ; ce qui rendait la lutte par trop inégale. Il aima donc mieux prévenir le coup que de l'attendre, et il alla se jeter aux pieds d'Henri VIII, lui demander sa grâce, sans toutefois lui expliquer son crime, se doutant bien qu'il l'obtiendrait difficilement s'il commençait par avouer à Sa Majesté qu'il avait détérioré sa noblesse.

Puis, quand le roi lui eût pardonné une faute dont il ignorait la nature, Holbein, confiant dans la parole d'Henri VIII, lui dit en quoi consistait cette faute.

— Ainsi, le comte voulait entrer malgré vous ? demanda le roi.

— Oui, sire.

— Et quelle raison donnait-il ?

— Son nom.

— Par exemple !... Et que lui répondiez-vous ?

— Le vôtre, sire, dont je me faisais une protection.

— Et il a insisté ?

— Oui, sire.

— Et alors?...

— Alors, comme j'étais pressé de travailler au portrait du roi, que la discussion m'avait forcé d'interrompre, j'ai repoussé le comte, et je lui ai fait descendre un peu trop vite la rampe de l'escalier...

— Mais il n'est pas tué ?

— Oh ! non, sire... Pourtant, ce doit être, à l'heure qu'il est, un noble bien endommagé...

En ce moment, on vint annoncer au roi qu'un gentilhomme blessé et meurtri avait une plainte à exposer devant lui.

Henri pria Holbein de ne pas sortir que l'affaire ne fût terminée, et fit entrer ou plutôt apporter le malheureux lord.

Celui-ci, aussitôt en présence du roi, se mit à exposer ses griefs avec une telle vivacité et une telle hauteur, qu'Henri VIII ne tarda pas à perdre patience.

— Assez, monsieur ! s'écria-t-il. Je vous défends sur votre vie d'attenter à celle de mon peintre. La différence entre vous deux est trop grande ! De sept paysans, je puis faire sept comtes comme vous, et de sept comtes comme vous, je ne saurais faire un Holbein. Maintenant, oubliez cette aventure, et je consens à oublier ce que vous m'avez dit.

Le comte fut bien forcé de se courber sous la volonté royale; il promit de ne tirer aucune vengeance d'Holbein, comprenant que ce serait folie de vouloir lutter contre un homme si puissamment protégé.

Holbein, sûr désormais de l'affection du roi, ne s'occupa plus que de la conserver. Il se remit donc à l'œuvre, et, au bout de quelque temps, eut fini ce beau portrait en pied d'Henri VIII, qu'il a copié plusieurs fois. L'original fut placé au palais de Whitehall, avec ceux du prince Édouard et des princesses Marie et Élisabeth.

Henri VIII venait souvent voir l'artiste dans son atelier, et causer avec lui pendant qu'il travaillait. Pour le roi, la consigne était levée, et Holbein n'avait aucune répugnance à travailler devant lui. Plus d'une fois, sans doute, quand ils étaient seuls, le roi ramassa le pinceau du peintre, comme Charles-Quint celui du Titien.

Après le portrait d'Henri VIII, Holbein fit naturellement tous ceux des grands et des dames de la cour, mais nous ignorons si, dans ce nombre, se trouvait celui du comte qu'il avait si mal reçu.

Vers le même temps, il exécuta encore deux autres tableaux : *le Triomphe de la Richesse* et *la Récompense de la Pauvreté*, qui semblent avoir été faits pour des plafonds. Dans ces deux toiles se révèlent véritablement

toute l'habileté d'exécution du peintre et tout le génie du poëte.

Un riche amateur de Londres, André de Loo, rechercha tout ce qu'il put trouver des ouvrages d'Holbein et s'en forma un cabinet. Il avait ce beau portrait de maître Nicolas Lallemand, astronome du roi; celui de M. Cromwell, habillé en docteur; celui d'Érasme et celui de l'archevêque de Cantorbéry; une grande composition à la détrempe, qui renfermait les portraits de Thomas Morus, de sa femme et de ses enfants. Après la mort d'André de Loo, ce tableau, un des plus beaux d'Holbein, fut acheté par le neveu de Thomas Morus.

Il y avait autrefois à Amsterdam une fort belle toile d'Holbein représentant une reine d'Angleterre, dont le vêtement, de drap d'argent, était admirable de brillant et de vérité.

Florence avait aussi quatre portraits de lui : Luther, Morus, Richard Southewal et enfin Holbein lui-même.

Dans le musée de Dusseldorf, on voit une *Femme en bacchante*, un *Paysage* et le portrait d'un personnage inconnu. On a encore d'Holbein le portrait de Jeanne de Cléves, un *Homme tenant une tête de mort, le Sacrifice d'Abraham*, le portrait d'une femme habillée de noir, et le portrait d'un négociant, Georges Gisein.

A Bâle, sa patrie, on conserve *la Danse des Paysans*; *la Passion du Seigneur*, en huit compartiments, le por-

trait du père d'Holbein ; un grand *Christ mort ;* le portrait d'une femme qu'Holbein a peinte une seconde fois en courtisane, parce qu'elle avait refusé de lui payer le prix convenu pour le premier portrait, vengeance d'artiste à laquelle on doit un petit chef-d'œuvre de plus ; enfin, sur les murs du cimetière de Saint-Pierre, se voyait autrefois la célèbre *Danse des morts.*

Cette dernière composition, attribuée à Holbein dans sa patrie même, lui est contestée par quelques savants. — Les savants contestent toujours ! — En tout cas, comme l'auteur inconnu appartient évidemment à l'école d'Holbein, comme l'œuvre est de l'époque où Holbein habitait Bâle, et que, puisqu'on la lui conteste, c'est qu'il y a des raisons pour qu'elle soit de lui, nous aimons mieux la lui laisser jusqu'à ce que l'auteur anonyme se fasse connaître, et nous allons emprunter à l'une des mille copies qui en ont été faites, la description de cette *Danse des morts*, copie dont nous reproduirons les explications simples et naïves.

La Danse des morts fut retouchée, en 1568, par Klauber; puis en 1616, en 1658, en 1703, et elle fut enfin détruite en 1805.

Le premier groupe représente un prédicateur avertissant les hommes de toutes les conditions, qu'un jour sonnera l'heure du jugement. Voici la traduction, ou, si vous voulez, le commentaire que nous donne la copie :

Lorsqu'au son de la trompe un ange de lumière
Fera sortir les morts du sombre monument,
Ceux qui dorment dans la poussière,
Reprenant leur vigueur première,
Viendront tous devant Dieu paraître au jugement.

Le pécheur endurci, qui, vivant dans le crime,
Se rendit du démon l'esclave et la victime,
Ainsi qu'un enfant criminel
Ira dans le feu de l'abîme
Subir un supplice éternel.

Mais heureux le sort du fidèle!
Absous de ses péchés, affranchi de tous maux,
Il ira recueillir, dans la gloire éternelle,
Les doux fruits de la foi, le prix de ses travaux.

On remarque sur le devant un cardinal et un évêque qui ne paraissent pas trop rassurés et qui aimeraient peut-être mieux autre chose que cette prophétie à la Daniel.

Le second groupe, c'est la Mort qui avertit les spectateurs de ce qu'ils deviendront, en leur montrant derrière elle une espèce de grande niche pleine de squelettes. Elle tient un tambourin, et à côté d'elle est une autre Mort qui tient une flûte. Toutes deux ont l'air d'appeler la foule comme les acrobates dans une foire.

Toi qui contemples ce tableau,
Reconnais la laideur de la faible nature:
Telle, un jour, sera ta figure,
Fusses-tu des mortels aujourd'hui le plus beau!

Alors commence la danse des morts : le premier que le terrible squelette emmène est un pape, qui ne paraît pas très-enchanté de cette préférence ; mais la Mort lui fait comprendre qu'elle devait bien cela à son rang, et que, comme c'est lui qui tient les clefs du paradis, la justice veut qu'il se l'ouvre le premier.

Sans trop de compliments, sans vous baiser la mule,
Je viens vous ordonner, grand pape, de partir.
Il n'est ni dispense ni bulle
Qui puisse de ma main jamais vous garantir.
Sachant qu'à vous, saint-père, on doit la préférence,
A votre primauté je ne ferai point tort ;
Je veux que, le premier, vous fassiez une danse
Au son du tambour de la Mort.

Ensuite la camarde emmène un empereur, qui ne semble guère plus satisfait que celui qui est parti devant pour ouvrir la route. Et, tout en jouant de la flûte et le retenant bien pour qu'il ne lui échappe pas, la Mort lui dit :

Quitte, puissant César, le sceptre et la couronne,
Et tout l'éclat qui t'environne,
Tes grandeurs d'ici-bas dont l'homme est ébloui ;
Je ne respecte pas la pompe,
Et je veux qu'au son de ma trompe
Tu viennes danser aujourd'hui.

Plus loin, la Mort a affaire à une femme. C'est sans doute pour cela qu'elle est plus décemment vêtue.

Et vous, auguste impératrice,
Venez faire à la Mort le triste sacrifice
De tout ce qu'à vos yeux le monde a de plus cher.
Je n'ai point égard à vos charmes,
Je suis insensible à vos larmes.
Donnez la main, il faut marcher.

Puis elle continue à suivre respectueusement la hiérarchie des puissances, observant ce qu'on doit aux positions, la flatteuse qu'elle est! se coiffant toujours de quelque chose qui ait rapport au patient qu'elle entraîne, depuis la mitre de l'évêque jusqu'au bonnet du bouffon; toujours railleuse ou terrible, prenant la figure d'un damné qu'un serpent ronge quand elle fait danser un roi ou un empereur, prenant le corps décharné d'une vieille femme à la gorge flétrie, aux membres secs, quand elle emmène une jeune fille qui ne sait que plaisir et amour.

Ainsi, après l'impératrice, vient le roi, que la Mort traite comme les autres; puis la reine, et autour de son cou s'enroule une vipère en guise de collier; puis un cardinal, et, cette fois, elle a, comme nous le disions, un serpent qui lui ronge le ventre, emblème des désirs qui, pendant sa vie, ont rongé le cœur de celui qui avait fait vœu d'abstinence. Elle arrive à lui gaie et railleuse en lui disant :

Ah! je vous tiens, belle Éminence!
Il faut danser, point de dispense.

Ici, votre refus serait fort déplacé;
Aujourd'hui, votre pompe tombe
Et l'on entonnera demain, sur votre tombe,
Un *Requiescat in pace.*

Puis vient l'évêque, qu'elle conduit sans miséricorde malgré la crosse et la mitre. Puis elle passe de la grandeur spirituelle à la grandeur temporelle, de l'évêque au duc. Cette fois, elle semble avoir encore moins de respect que quand il s'agissait de ceux qui tiennent leur loi de Dieu ; elle ne marche plus à côté d'eux, elle les entraîne en courant ; elle n'est plus railleuse, elle devient terrible.

La duchesse suit son époux, comme doit le faire toute femme obéissante. — Viennent ensuite le comte, l'abbé, tous moins résignés les uns que les autres.

Après quoi, elle arrive au chevalier. Sans doute elle a pensé qu'elle aurait fort à faire, car elle est couverte d'une armure, en assez mauvais état, du reste, et qui semble servir depuis longtemps. Elle s'est emparée de sa large épée, et elle dit au chevalier en lui passant le pied entre les jambes :

Pour le coup, chevalier, pends tes armes au croc ;
Tu n'entends rien à cette guerre.
La Mort, en t'assaillant et de pointe et d'estoc,
Te va bientôt coucher par terre.
Déjà c'en est fait de l'armet,
Elle a saisi ton cimeterre,

Et, malgré ta bravoure, à ses lois te soumet.
Un croc-en-jambe achèvera l'affaire.

Ensuite elle veut arrêter le jurisconsulte, et son ordre est bien en règle ; elle lui prouve qu'elle est parfaitement dans son droit, comme le loup le prouve à l'agneau, en lui disant, pour dernière conclusion, qu'elle est la plus forte. Après avoir conduit le sévère magistrat au pied du dernier tribunal, elle revient prendre un gros chanoine ; et au chanoine, qui a mission de sauver l'âme, succède le médecin, chargé de guérir le corps. Mais celui-ci paraît avoir bien des morts à se reprocher ; car il recule tant soit peu devant la route qu'il a fait suivre à d'autres. La Mort est encore plus insensible à ses plaintes qu'elle ne l'a été à celles de ses prédécesseurs, et elle va droit son chemin, sans s'inquiéter de sa résistance, et se contente de lui donner ce dernier avis :

Disciple d'Hippocrate, Esculape nouveau,
Toi qui contre la mort inventas cent remèdes,
Il faut enfin que tu lui cèdes.
Elle va, de ce pas, te conduire au tombeau.
Apprends que de ton art la docte expérience
N'est que trop sujette au hasard,
Et que, malgré tes soins, tes drogues, ta science,
Il faut toujours mourir, ou plus tôt, ou plus tard!

Maintenant, c'est un gentilhomme qu'elle tire, et il faut avouer qu'elle tire vigoureusement des deux bras,

sans respect pour son nom, sans réserve pour son rang; elle lui dit cette vieille maxime, qui a été répétée tant de fois :

> Sachez qu'un gentilhomme, ainsi que le vulgaire,
> Doit par le même sort quitter cet univers,
> Avoir un même ciel ou les mêmes enfers,
> Être mis dans la même terre
> Et rongé par les mêmes vers.

Ici, c'est une femme qui tient un miroir et que la Mort entraîne sans pouvoir lui faire détourner les yeux de la glace où elle se mire; elle lui dit ce que Hamlet dit en tenant le crâne d'Yorik, sentence que le poëte a empruntée au peintre :

> Voyez cette beauté dans sa faiblesse extrême,
> Lorsqu'amoureuse d'elle-même
> Et sans se lasser de se voir,
> Elle va consulter cette glace fidèle,
> Afin d'obliger son miroir
> A lui dire cent fois qu'elle est aimable et belle:
> Je n'ai qu'à me montrer pour la remplir d'effroi:
> D'abord son sang se glace et ses roses pâlissent,
> Ses yeux s'enfoncent, s'obscurcissent,
> Elle devient semblable à moi.

Il faut cependant s'arrêter de temps en temps pour reconnaître, au milieu de ce burlesque terrible, de cette bouffonnerie railleuse, de cette simplicité de forme, de cette naïveté d'expressions, une vérité étonnante, une poésie admirable; cette tête de mort qui n'est jamais la

même, qui, selon sa victime, devient ironique ou vengeresse, cette bouche qui tantôt rit et tantôt grince, ces yeux creux, tantôt ternes, tantôt flamboyants, tout cela, jusqu'au costume burlesque que la Mort prend vis-à-vis de quelques-uns des trépassés, tout cela, disons-nous, est empreint de cette belle poésie allemande si puissante et si vraie.

A chaque groupe, la physionomie de la Mort est bien celle de la déité fatale qui n'a ni oreilles pour vous entendre, ni cœur pour vous plaindre, qui oublie ceux qui l'appellent pour aller à ceux qui ne l'attendent pas, dont la main osseuse veut des fleurs à effeuiller, d'heureuses et belles existences à détruire, des cœurs jeunes et aimants à dessécher, et qui, comme dans le tableau, passe sans les écouter sur les souffrants qui pleurent pour aller frapper de toute sa force à la porte des heureux qui chantent.

Après la femme vient le marchand, dont la Mort prend les balances et l'argent ; puis la nonne, qui marche plus résignée que les autres, les yeux portés vers la terre, qui sera sa tombe, et les mains croisées sur son cœur, où Dieu mit la foi.

Ensuite, la Mort, qui s'est faite boiteuse, soutient un boiteux, lequel l'accueille comme une amie, et, de lui, elle passe à un ermite.

Cette fois, elle s'est attachée au ventre une lanterne

allumée, sur laquelle elle frappe avec deux os comme sur un tambour.

Voici le noir flambeau qui consume le monde;
Il n'est point d'habitant sur la terre et sur l'onde
Qui puisse en soutenir l'ardeur;
Je suis l'ange exterminateur.
Si chez les potentats il n'est point de barrière
Capable d'arrêter mes pas,
Qui pourra garantir de ma main sanguinaire
Le pauvre frère Nicolas?

Là, c'est un jeune homme qu'elle arrache à la vie malgré ses larmes et son repentir, sa jeunesse et son bonheur. A côté, c'est un usurier qu'elle étrangle malgré son or et à qui elle dit :

Je vais de cette main t'apprendre à lâcher prise;
Mais, avant qu'au tombeau ton corps soit étendu,
Fais-y graver pour ta devise:
« En trop gagnant, j'ai tout perdu! »

Plus loin, elle pousse une jeune fille par les épaules; elle y met tous les sarcasmes de l'ironie, toute la volonté de la vengeance.

Après la jeune fille, c'est un musicien qu'elle conduit en lui jouant du violon; puis un héraut, puis un maire, puis un bourreau; et toujours cette même tête ironique, cette même physionomie moqueuse.

La voici maintenant qui court en faisant d'une main sonner des grelots et tenant de l'autre un bouffon; et

la danse continue, inexorable et éternelle, tantôt avec un mercier à qui la Mort prend sa marchandise, ou avec un aveugle à qui elle coupe la laisse de son chien; tantôt avec un juif dont elle tire la barbe et auquel elle conseille, pour son bien éternel, de reconnaître Jésus comme roi de Sion, ou enfin avec un gros et gras cuisinier, bien rebondi, bien joufflu, qu'elle semble emmener avec satisfaction, et dont elle énumère les qualités comme des raisons de sa mort :

> Voici Mignot, en son vivant,
> Petit ivrogue et gros gourmand;
> Il paraît que le camarade
> N'est ni trop vieux, ni bien malade;
> Il est gras et dodu; bref, il est ragoûtant.
> Je vais essayer à l'instant
> De le mettre en capilotade;
> Un tel mets pour les vers ne sera pas trop fade,
> Quoique sans assaisonnement;
> Je gage qu'à leur goût il sera si friand,
> Qu'ils le mangeront sans salade.

Après le cuisinier, elle entraîne un pauvre paysan, et lui dit la fable de la Fontaine : *la Mort et le Paysan*. Le paysan du peintre ne paraît guère plus décidé que celui du poëte.

Puis enfin Holbein, ou l'auteur inconnu, fait clore la danse par le personnage du peintre; il s'est naturellement réservé le plus beau rôle. On sait que la modestie n'est pas la qualité dominante des grands ar-

tistes. Et, quand la Mort vient l'avertir qu'il faut faire comme les autres, qu'il faut jeter sa palette et ses pinceaux et la suivre, l'artiste lui répond avec calme :

> Sachant que toute créature,
> Esclave de la vanité,
> N'est aux yeux du Seigneur qu'une ombre, une peinture,
> A peu près sans réalité,
> Je suis plus que content de changer de nature,
> De passer par la pourriture
> Pour jouir dans l'éternité
> De la félicité future.
> Viens, divin ouvrier, graver sur mon visage
> Les traits vivants de son image,
> Et me rendre un portrait de la Divinité.

Enfin, la Mort fait suivre le mari par la femme, qui est aussi calme et aussi résignée que lui. Ainsi finit cette danse des morts, qui, commençant par le pape, finit par le peintre, et qui comprend, entre ces deux hommes, tous les rangs et toutes les positions sociales, depuis le roi jusqu'au paysan, depuis l'empereur jusqu'au cuisinier. — Le peintre a oublié le poëte ; c'est peut-être sous le prétexte que la poésie n'est qu'une peinture :

Ut pictura poesis.

Frédéric Zucchero, qui se trouvait à Londres en 1574, longtemps après la mort d'Holbein, arrivée en

1554, éleva le mérite du peintre jusqu'à l'égaler à Raphaël.

Quoique l'exagération soit un peu forte, il faut cependant reconnaître à Holbein les qualités essentielles qui font un grand peintre : toute l'habileté de l'exécution, toute la poésie de la pensée, toute la connaissance de la couleur.

Outre les tableaux que nous avons cités, Holbein a fait plusieurs ouvrages pour les graveurs, les orfévres et les antiquaires. Il peignait de la main gauche, et dessinait à la pointe d'argent et à la plume. Il dut le talent de peindre à la gouache à un artiste habile, nommé Luca, dont il fit la connaissance à Londres, mais qu'il eut bien vite dépassé.

Enfin, en 1554, comme nous l'avons dit plus haut, il mourut à Londres de la peste (1).

(1) Voir le volume intitulé *Trois Maîtres*, pour la biographie de Michel-Ange, de Titien et de Raphaël.

FIN

